Albrechtsberger's Werke.

J. G. Albrechtsberger's

sämmtliche

Schriften

über

Generalbaß, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst

zum Selbstunterrichte.

Systematisch geordnet,

mit zahlreichen, aus dessen mündlichen

Mittheilungen geschöpften Erläuterungs-Beyspielen,

und einer

kurzen Anleitung zum Partitur-Spiel,

nebst Beschreibung aller jetzt gebräuchlichen Instrumente,

vermehrt und herausgegeben

von

seinem Schüler

Ignaz Ritter von Seyfried.

Dritter Band.

Mit 136 Notenbeyspielen.

WIEN,

Druck und Verlag von Anton Strauss.

Dritter Band.

Anweisung zur Composition.

Inhalt
des dritten Bandes.

	Seite
§. 27. Von der Fuge mit einem Choral	1
= 28. Vom doppelten Contrapuncte in der Octave oder Quint-Decime	28
= 29. Vom doppelten Contrapuncte der Decime oder Terz .	46
= 30. Vom doppelten Contrapuncte der Duodecime oder Quinte	70
= 31. Von den Doppelfugen	90
= 32. Kurze Regeln zum fünfstimmigen Satze . . .	99
= 33. Beyspiele mit Choralen im strengen Satze . . .	105
= 34. Vom Canon	109
Anhang.	
Von dem Kirchen-, Kammer- und Theater-Style . . .	158
Kurze Beschreibung aller jetzt gewöhnlichen und brauchbaren Instrumente sammt ihren Tonleitern	167
Kurze Anleitung zum Partitur-Spiel	204
Biographie Albrechtsbergers	210
Verzeichniß dessen Schüler	214
Verzeichniß dessen Werke	215

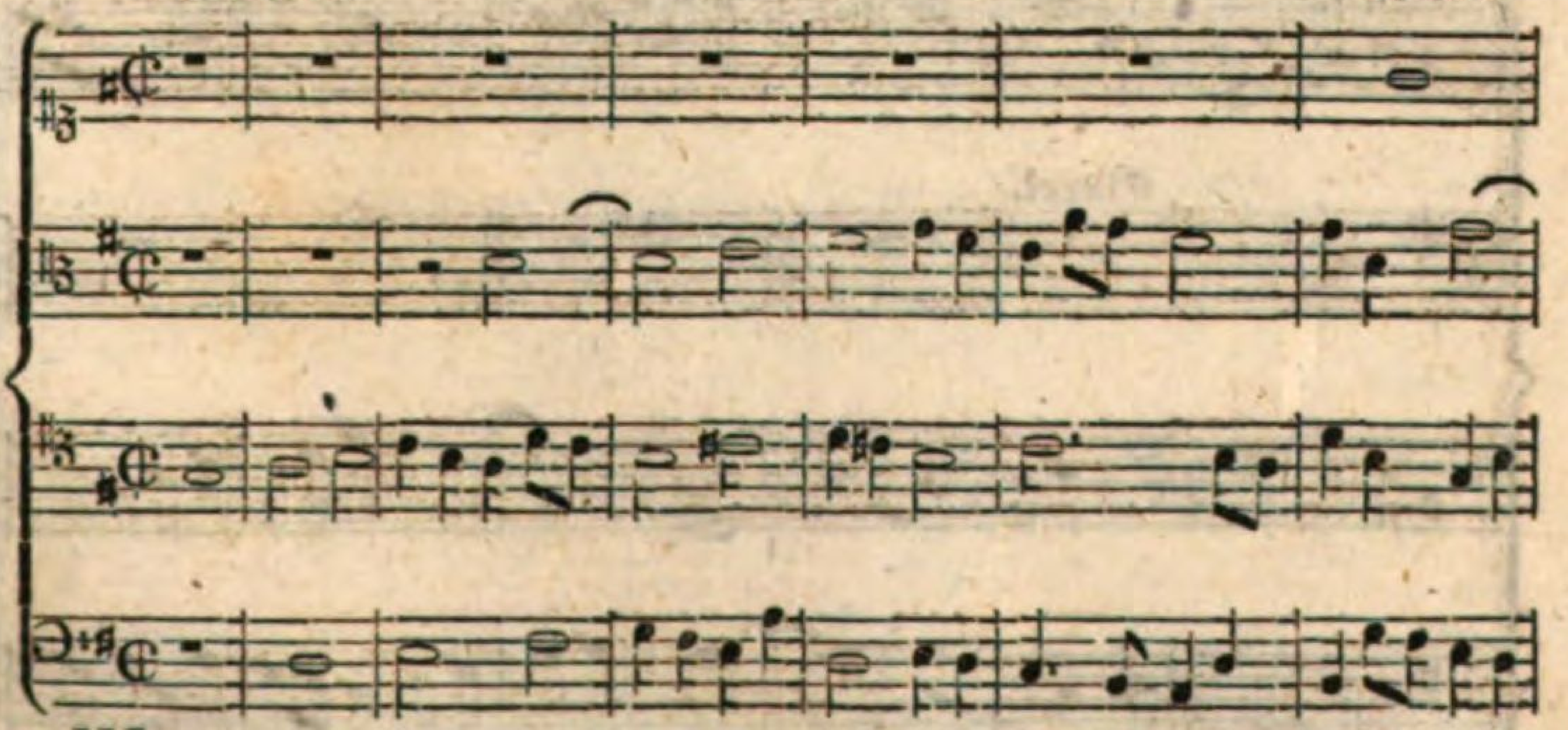
§. 27.

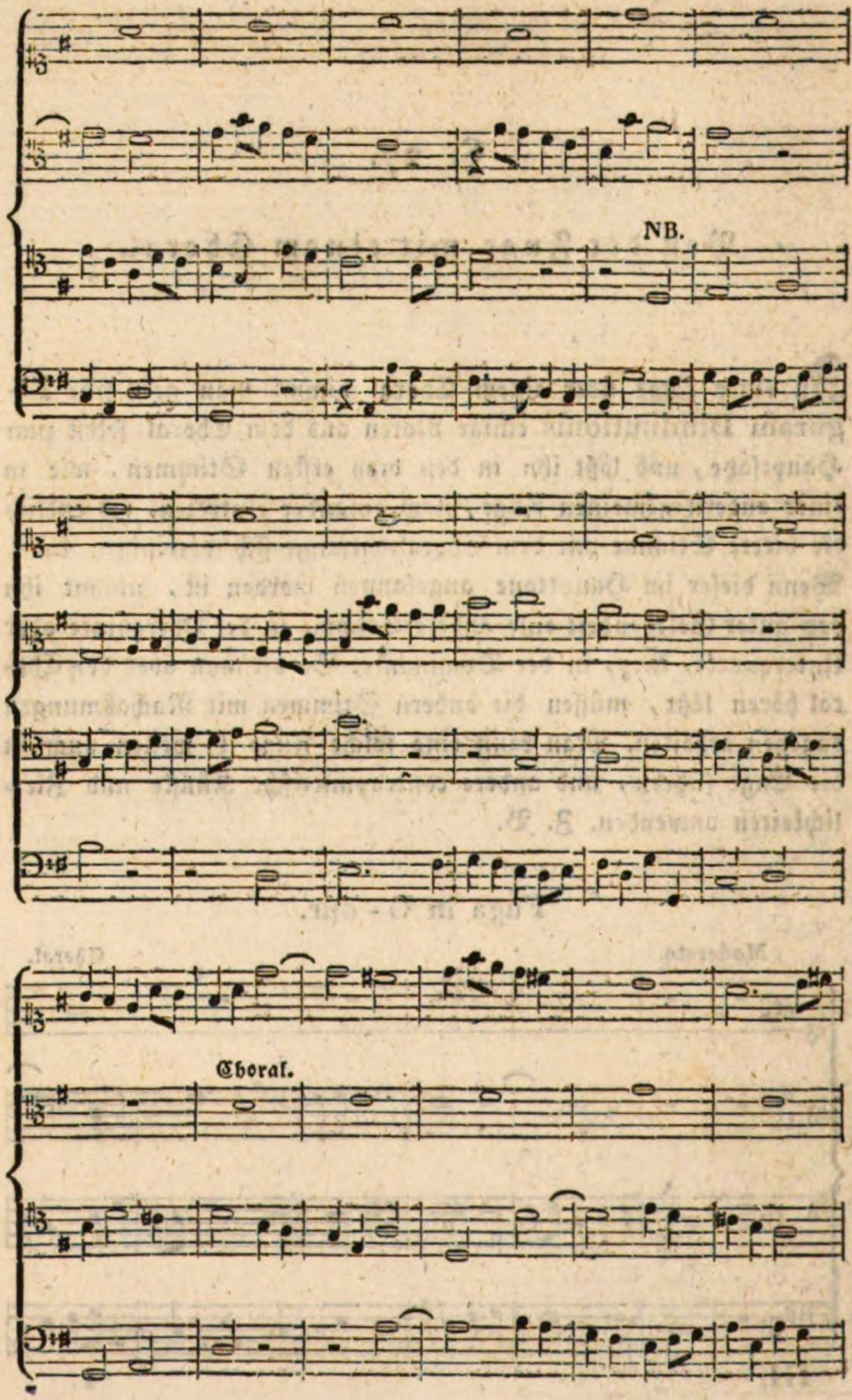
Von der Fuge mit einem Choral.

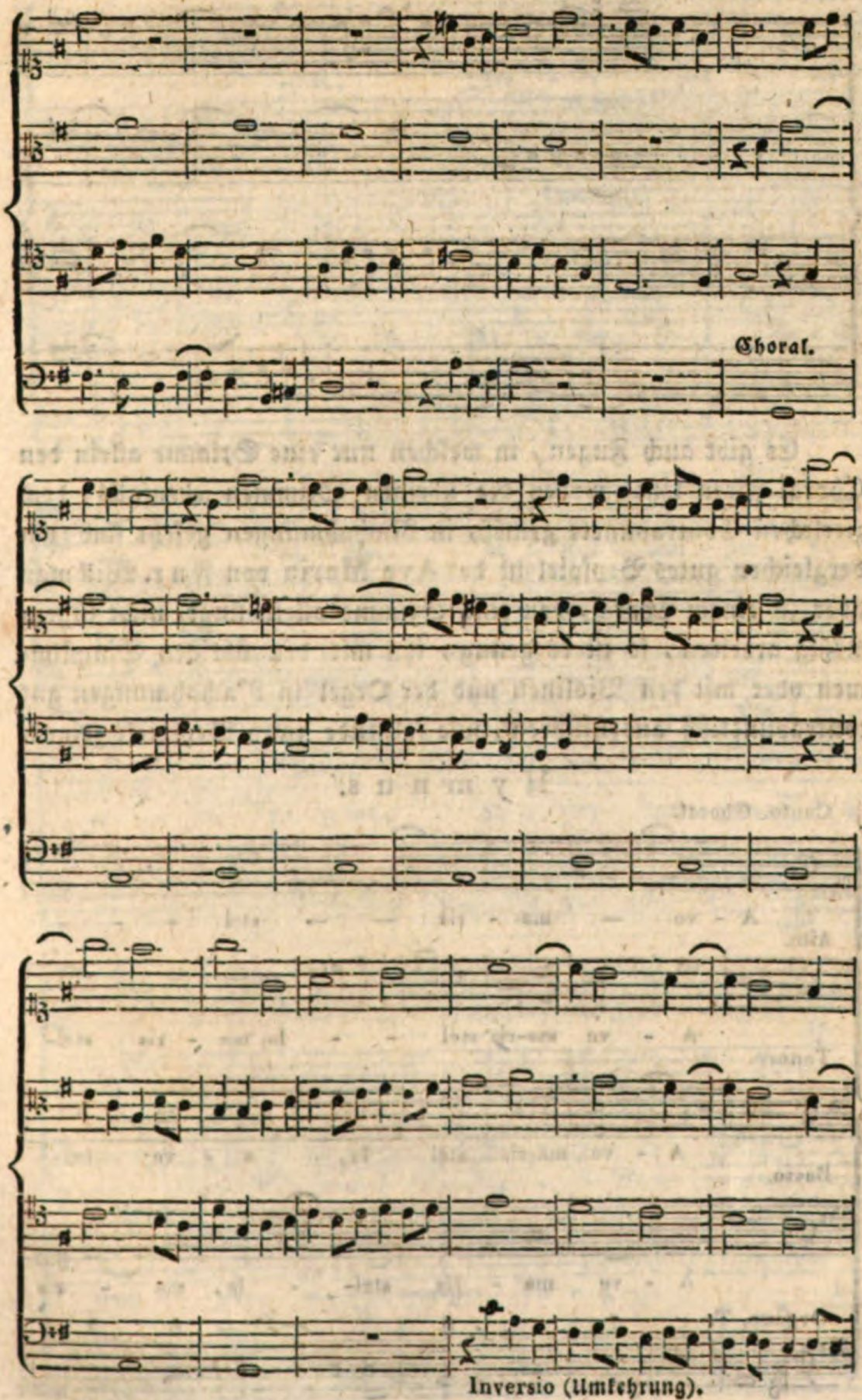
Zu einer Fuge über einem Choral nimmt man gern per Figuram Diminutionis einige Noten aus dem Choral selbst zum Hauptsatze, und läßt ihn in den drey ersten Stimmen, wie in einer andern gemeinen Fuge, nach einander eintreten, bis endlich die vierte Stimme mit dem Choral-Gesange sich vereinigen kann. Wenn dieser im Hauptone angefangen worden ist, nimmt ihn bey guter Gelegenheit eine andere Stimme in der Oberquinte oder Unterquarte, kurz, in der Dominante. So oft man aber den Choral hören läßt, müssen die andern Stimmen mit Nachahmungen dagegen arbeiten. Man kann eine solche Fuge bisweilen auch in die Enge führen, und andere contrapunctische Künste und Zierlichkeiten anwenden. Z. B.

Fuga in G-dur.

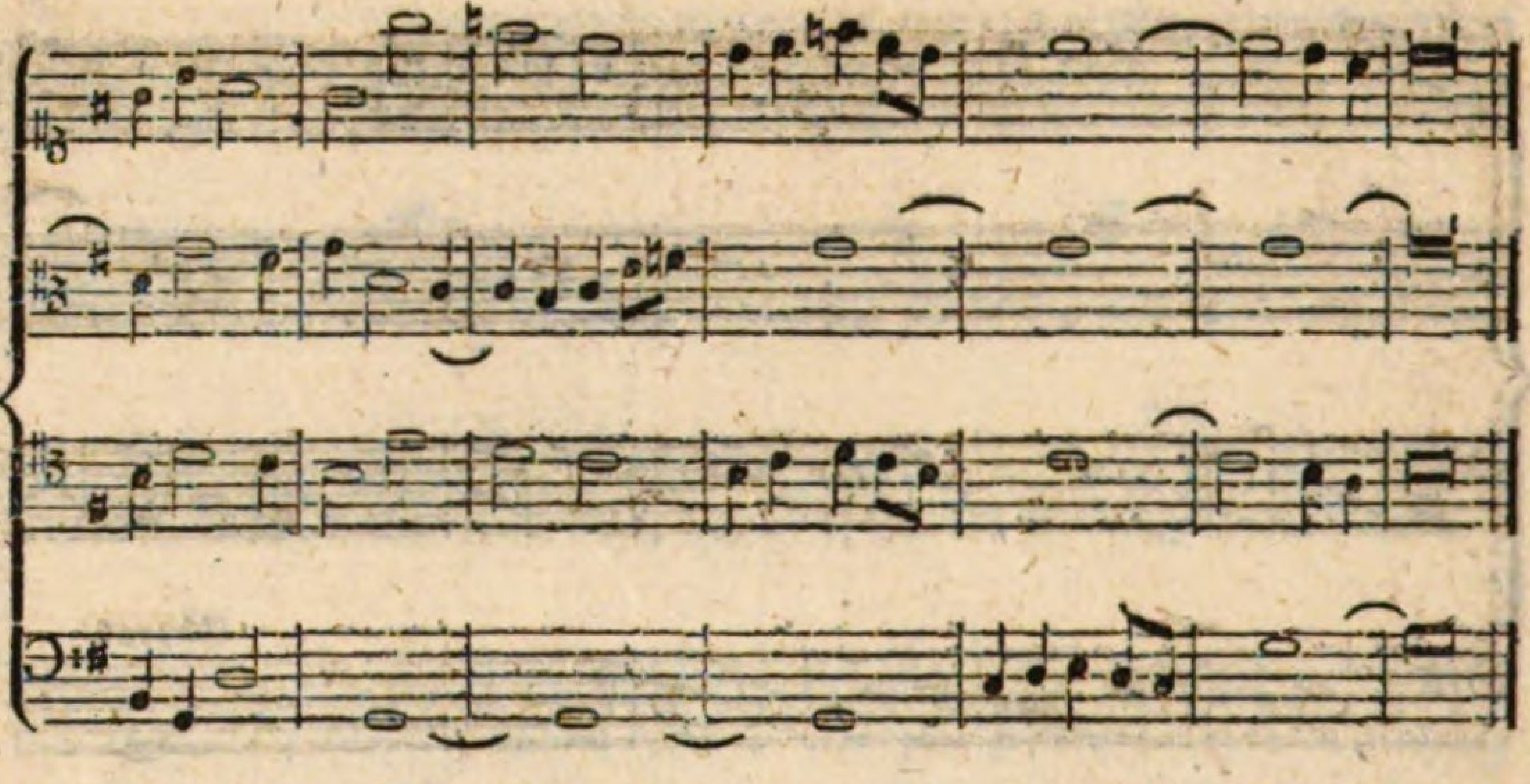
Moderato. Choral.




NB.
Choral.

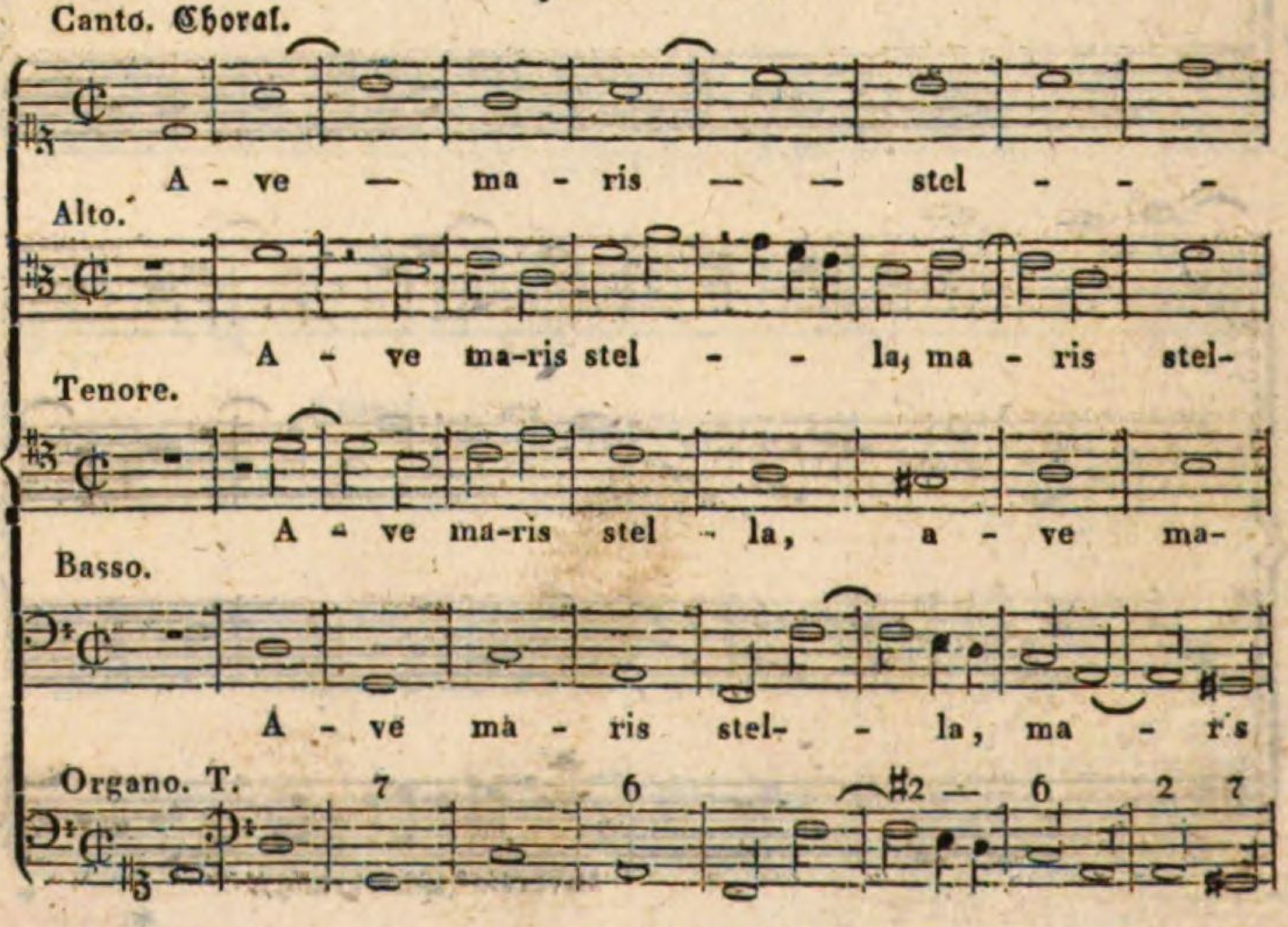

Choral.
Inversio (Umkehrung).

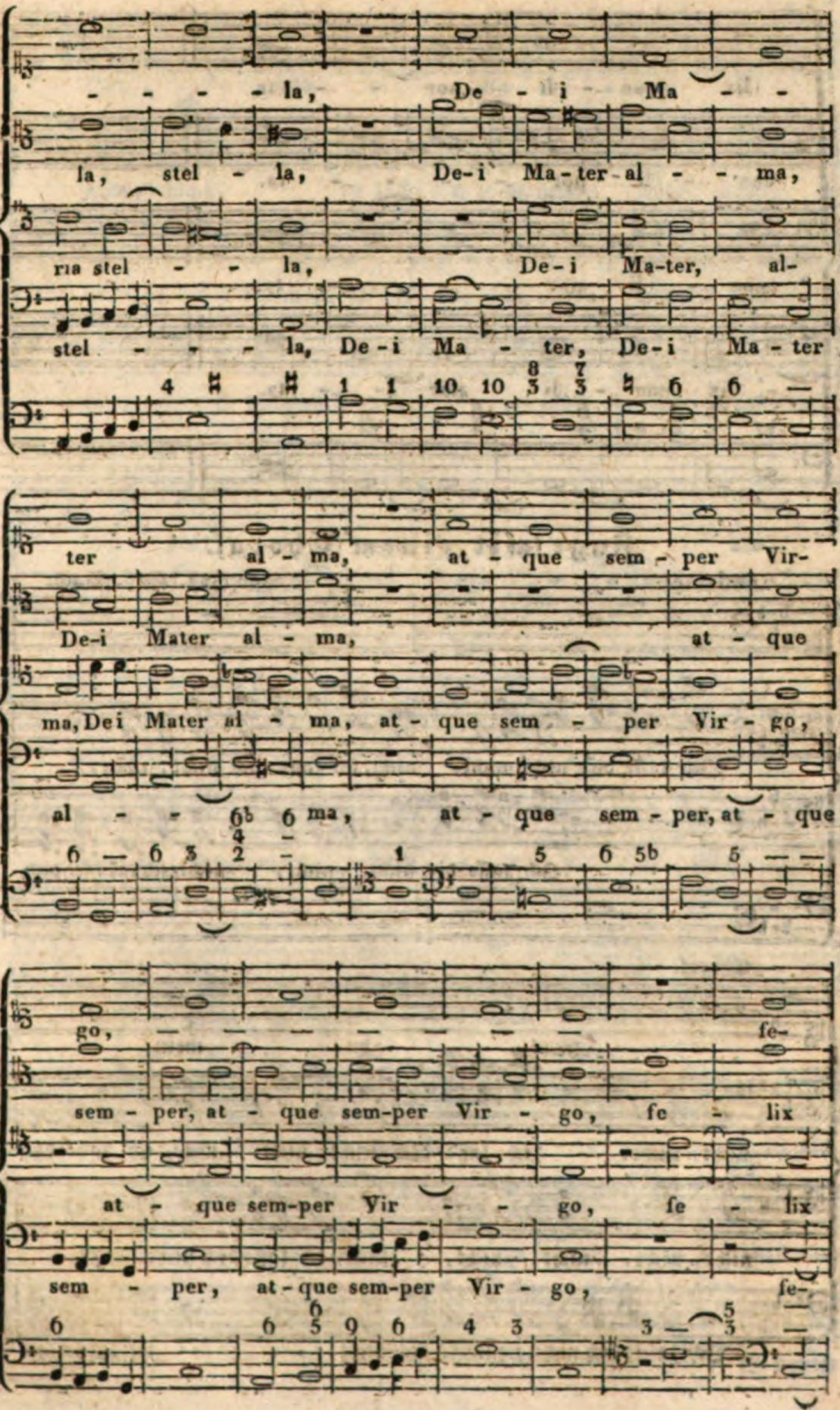
*

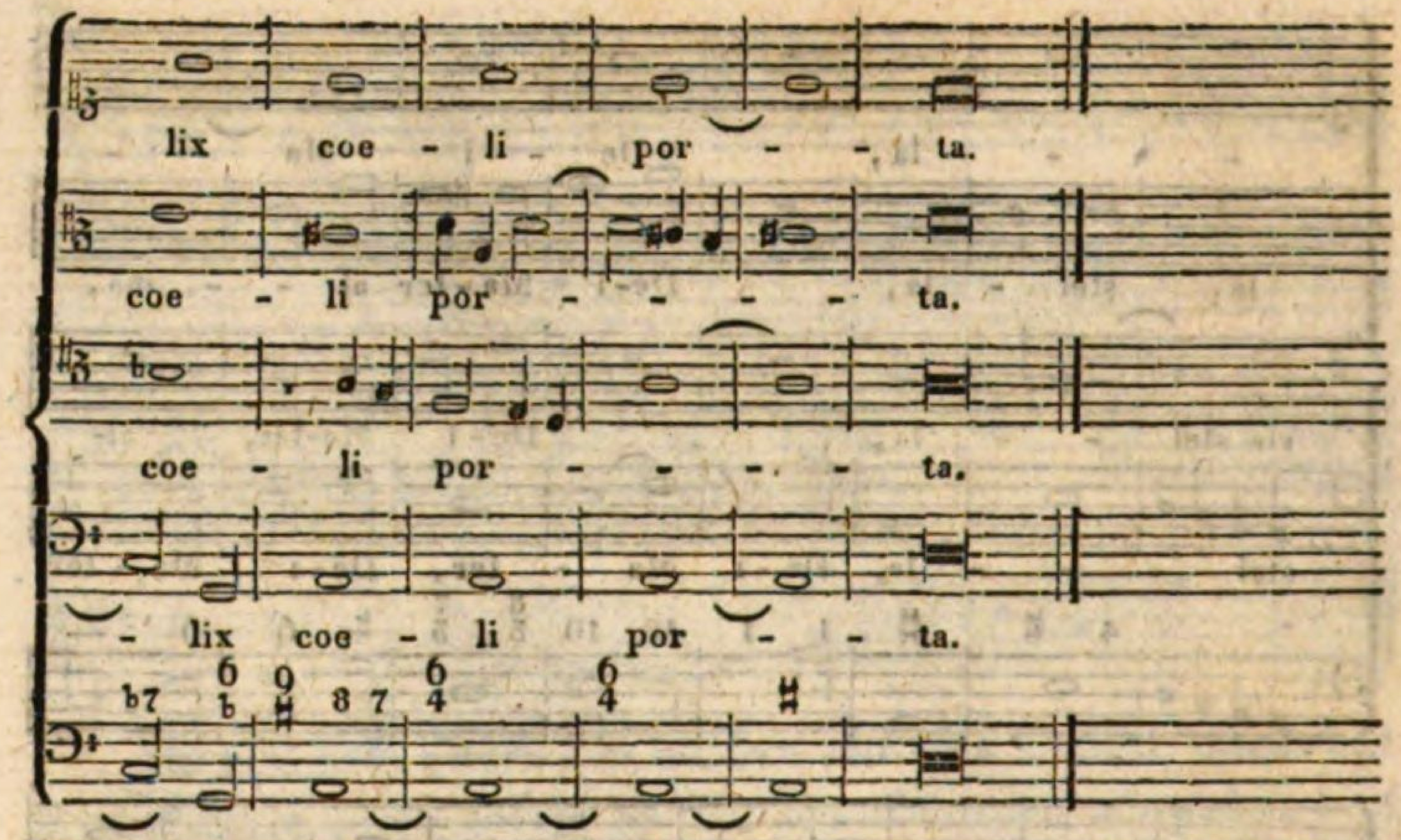


Es gibt auch Fugen, in welchen nur eine Stimme allein den Choral hören läßt, wobey die übrigen Stimmen ebenfalls, dem zierlichen Contrapuncte gemäß, in Nachahmungen gesetzt sind; ein dergleichen gutes Beyspiel ist das Ave Maria von Fux. Will man aber zu einem Choral, den eine Stimme allein singt, nicht fugenmäßig arbeiten, so ist es genug, ihn mit den übrigen Singstimmen oder mit den Violinen und der Orgel in Nachahmungen gut contrapunctisch auszuführen, wie folgende zwey Beyspiele zeigen.

Hymnus.

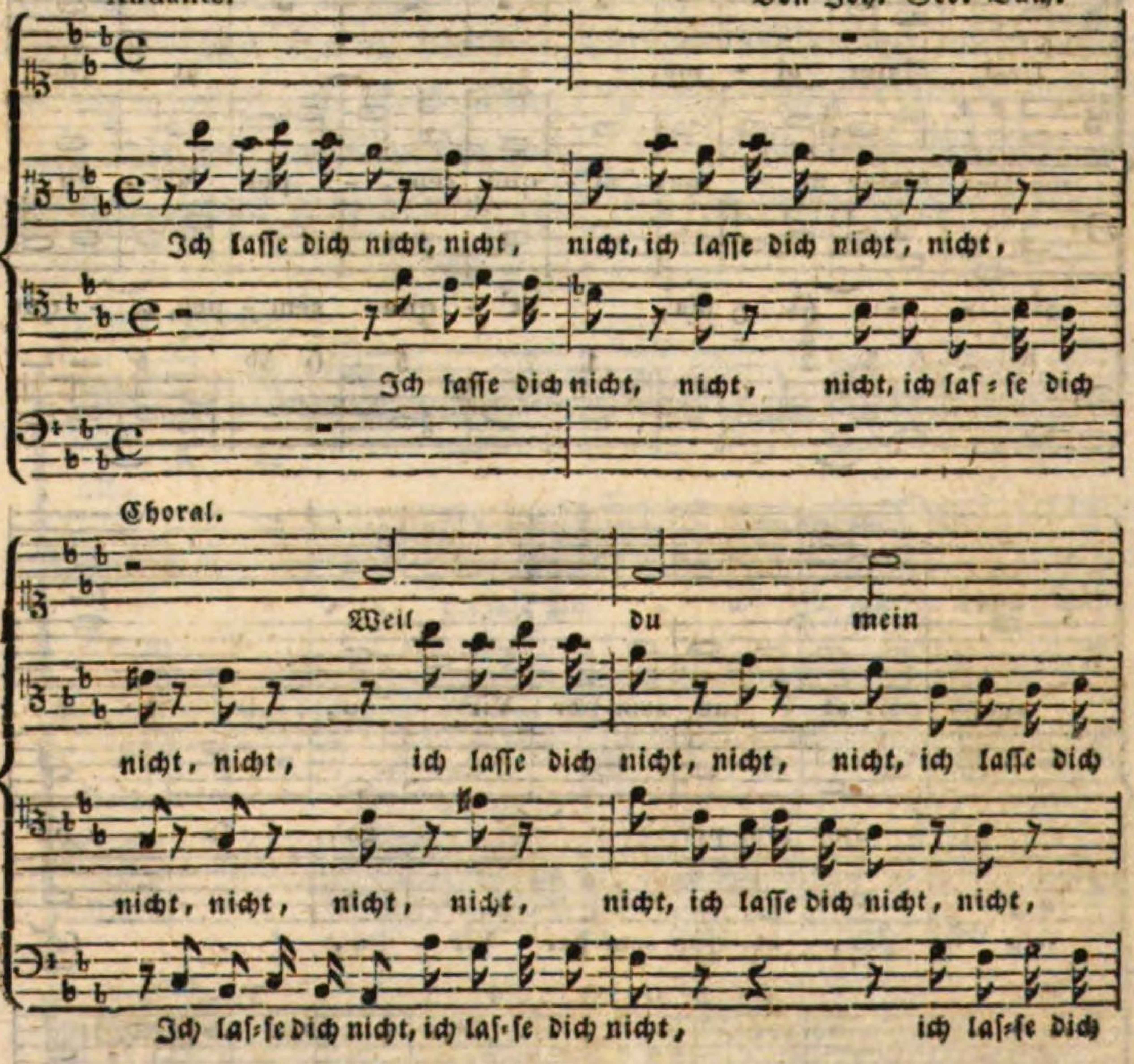


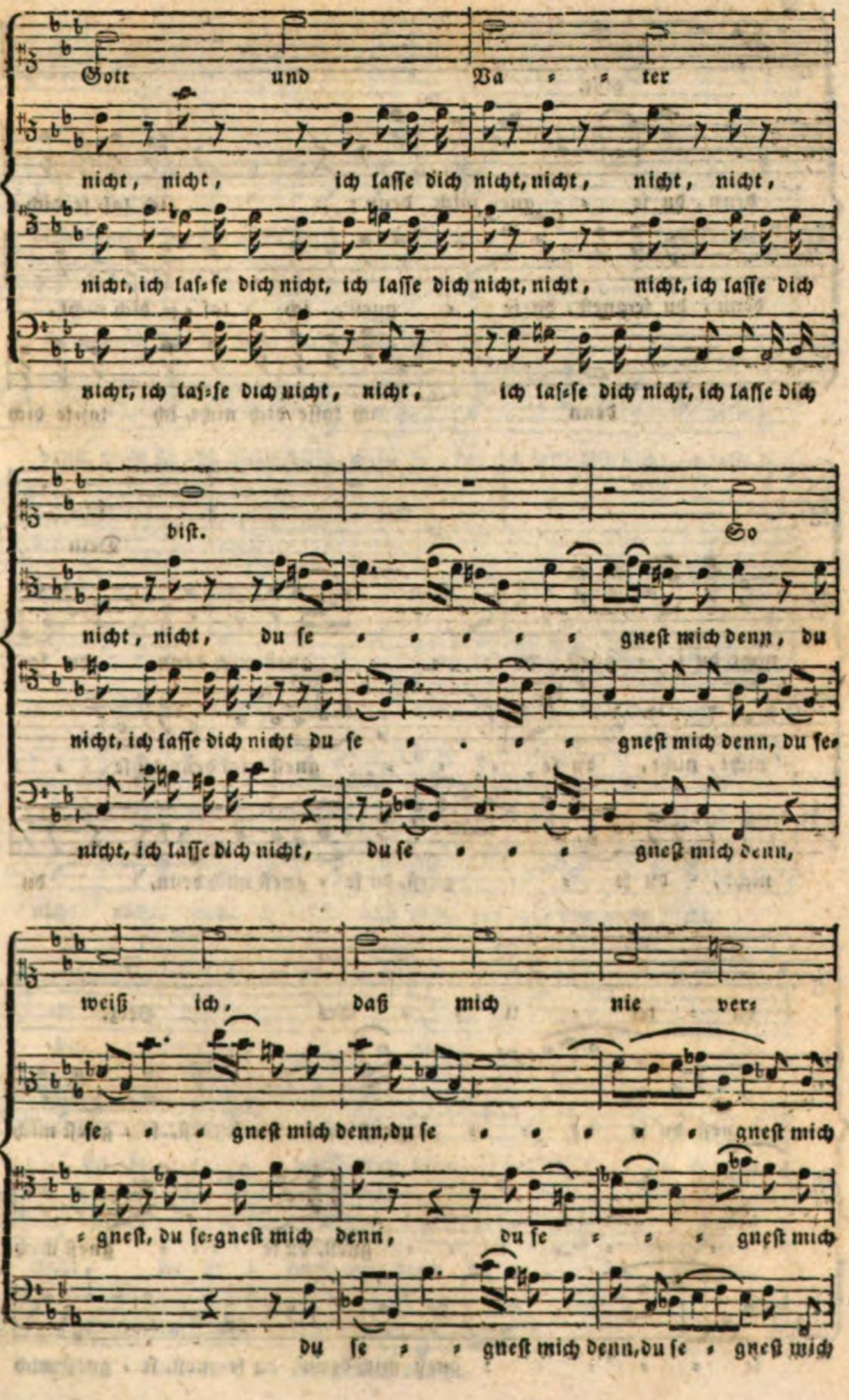

- - - - la, De - i Ma - -
la, stel - la, De-i Ma-ter-al - - ma,
ria stel - - la, De-i Ma-ter, al-
stel - - - la, De-i Ma - ter, De-i Ma-ter
ter al - ma, at - que sem - per Vir-
De-i Mater al - ma, at - que
ma, Dei Mater al - ma, at-que sem - per Vir - go,
al - - ma, at - que sem - per, at - que
go, fe-
sem - per, at - que sem-per Vir - go, fe - lix
at - que sem-per Vir - - go, fe - lix
sem - per, at-que sem-per Vir - go, fe-

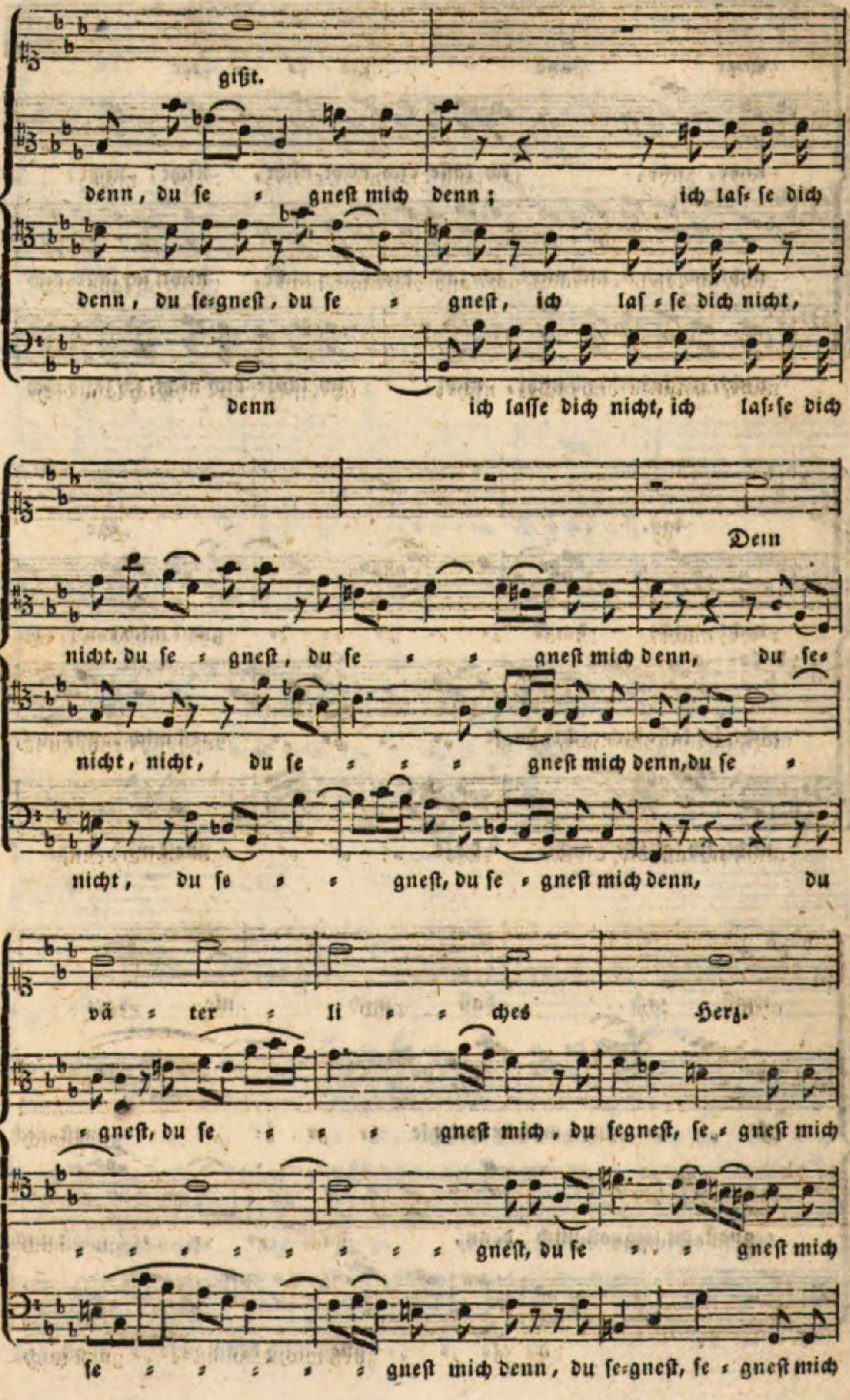


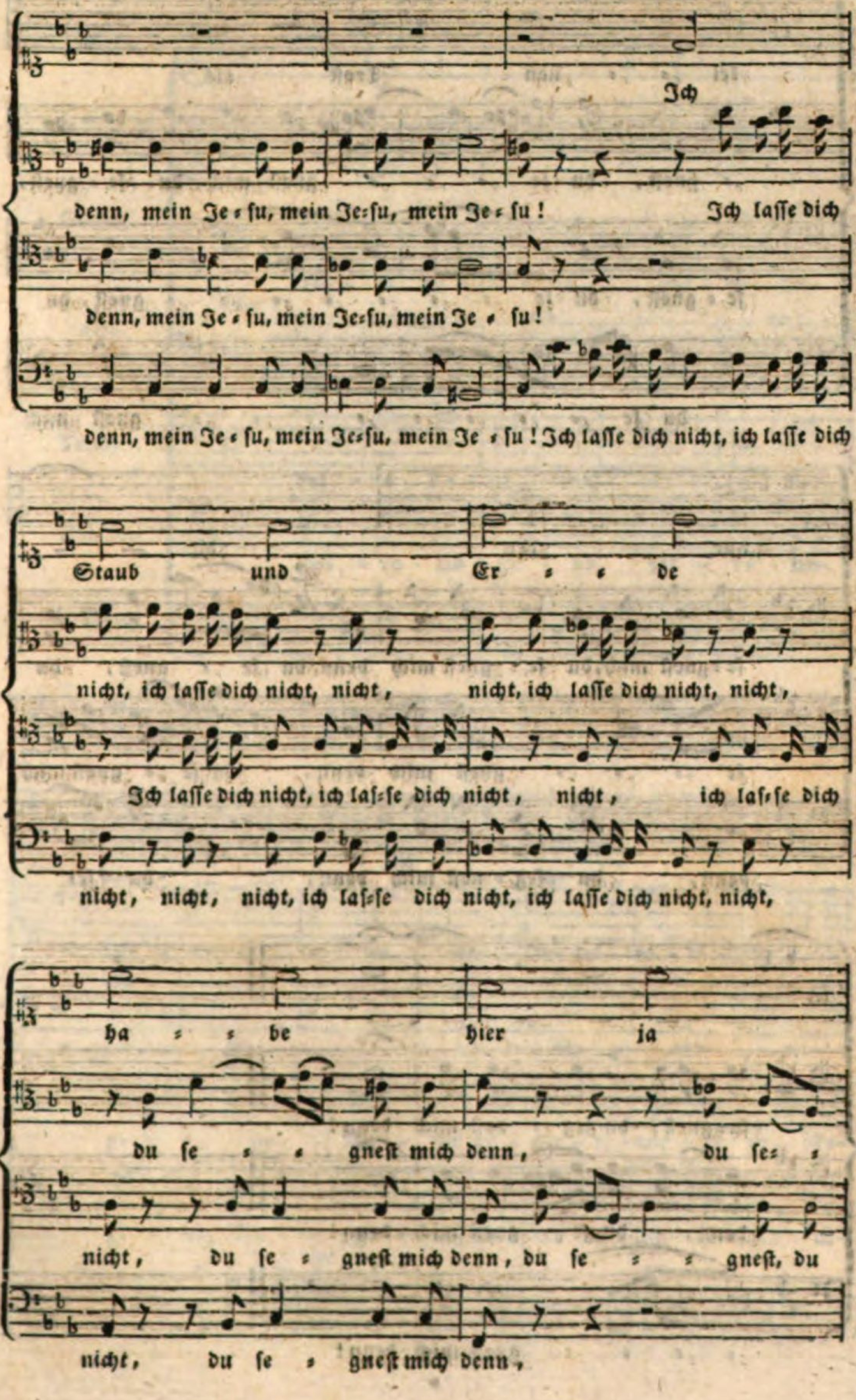
Fuge mit einem Choral.

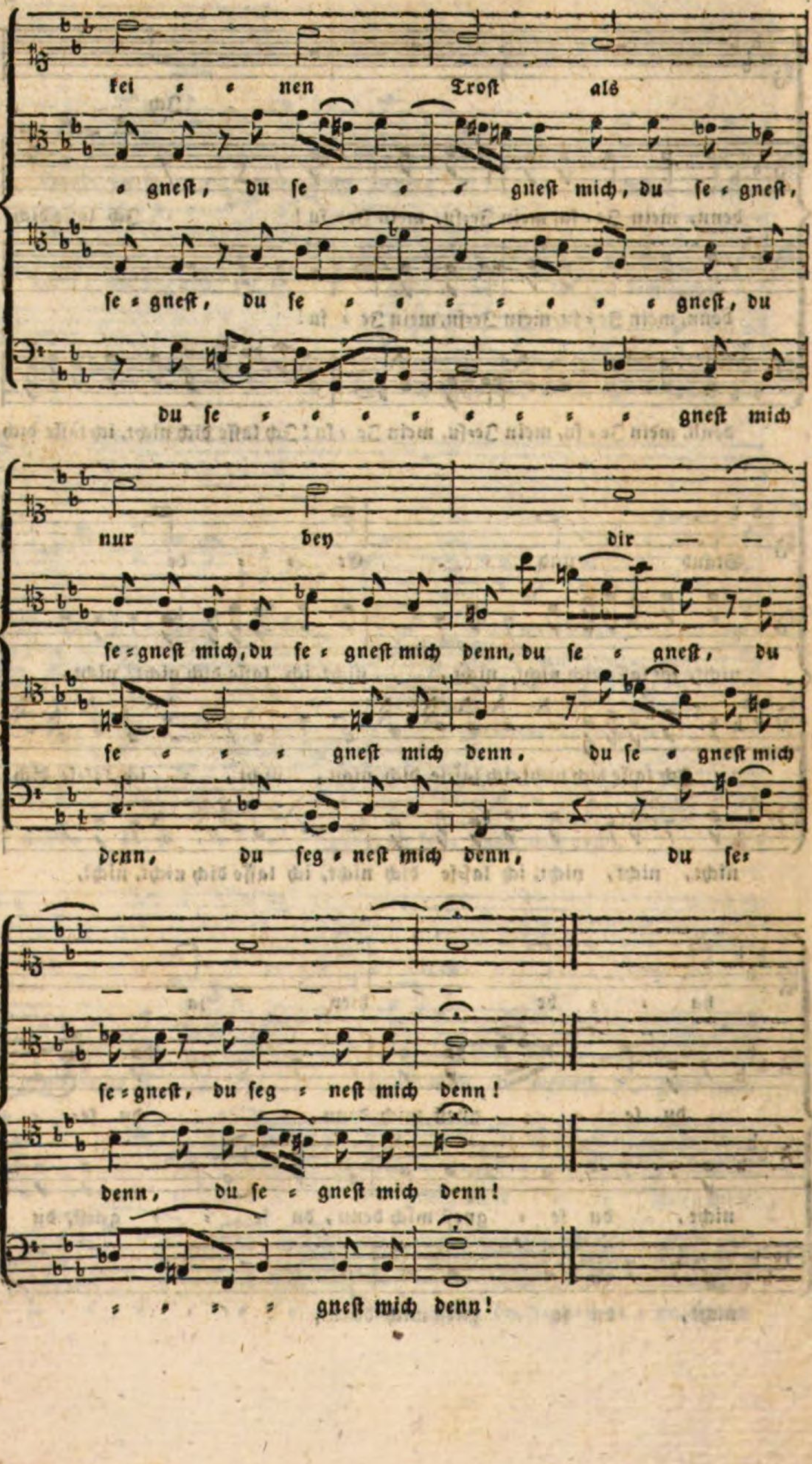
Andante. Von Joh. Seb. Bach.



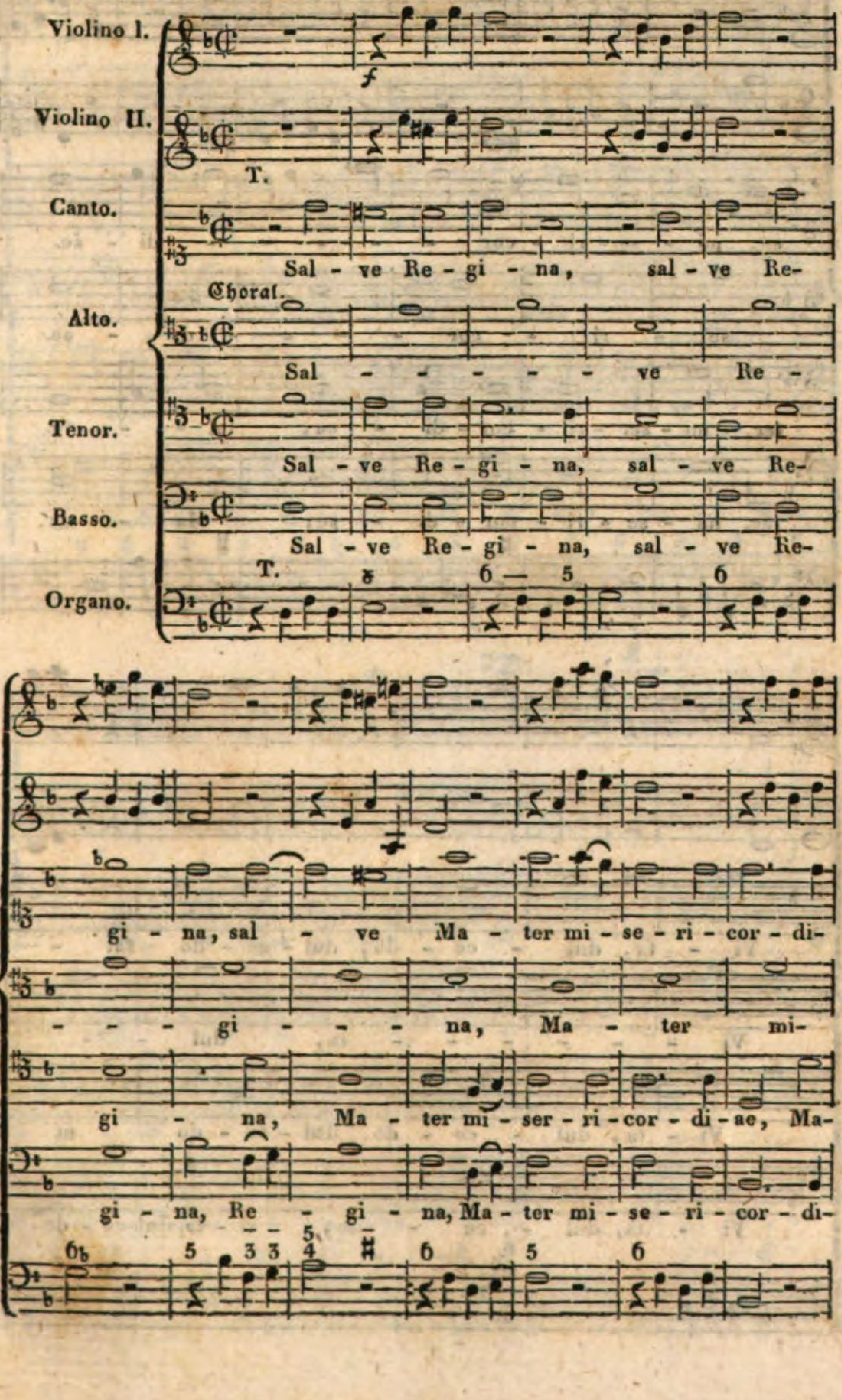

Gott und Va - ter
nicht, nicht, ich lasse dich nicht, nicht, nicht, nicht,
nicht, ich las-se dich nicht, ich lasse dich nicht, nicht, nicht, ich lasse dich
nicht, ich las-se dich nicht, nicht, ich las-se dich nicht, ich lasse dich
bist. So
nicht, nicht, du se - - - - - gnest mich denn, du
nicht, ich lasse dich nicht du se - - - - gnest mich denn, du se-
nicht, ich lasse dich nicht, du se - - - gnest mich denn,
weiß ich, daß mich nie ver-
se - - gnest mich denn, du se - - - - - gnest mich
- gnest, du se-gnest mich denn, du se - - - gnest mich
du se - - gnest mich denn, du se - gnest mich

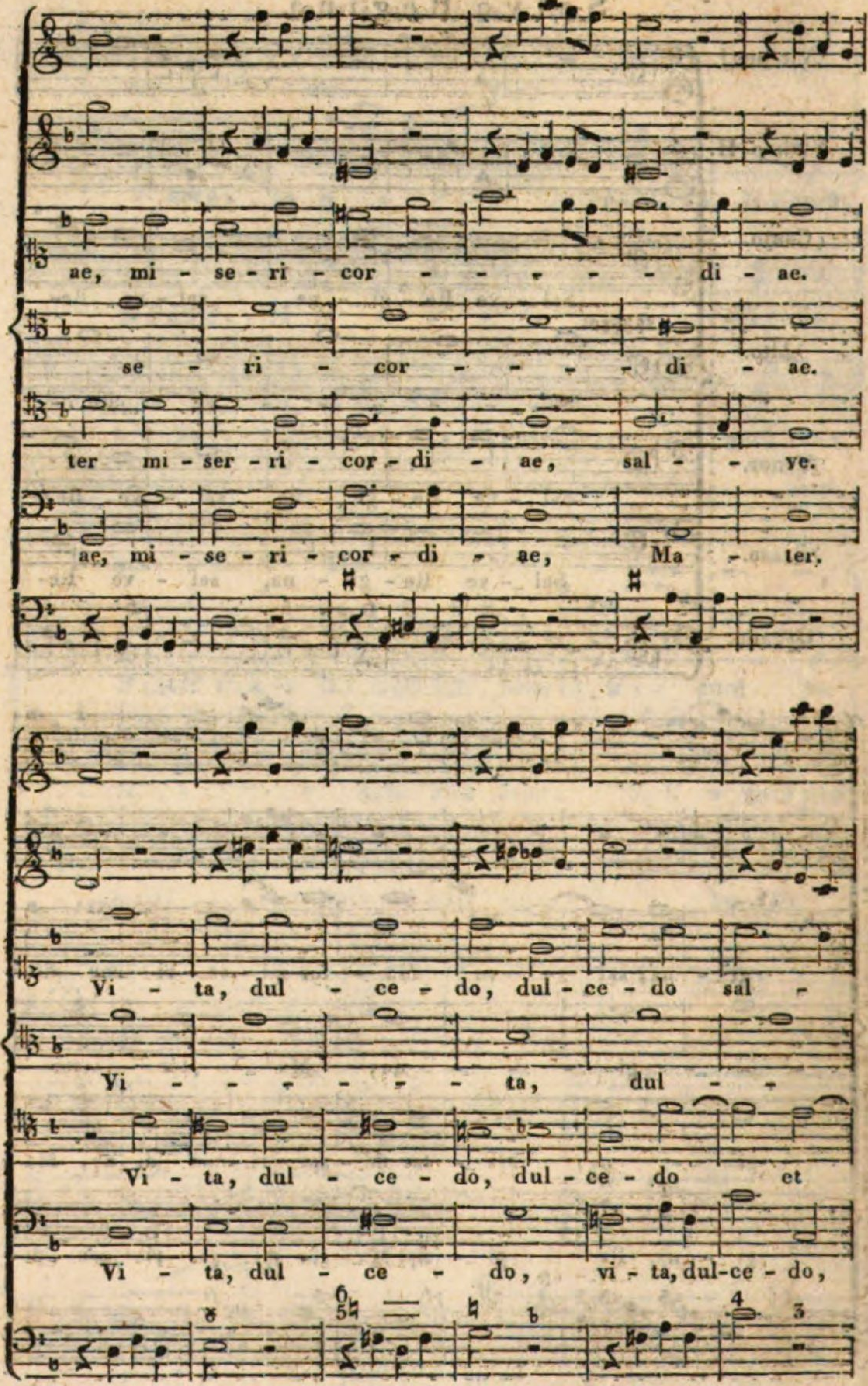

gißt.
denn, du se = gnest mich denn; ich las= se dich
denn, du se=gnest, du se = gnest, ich las = se dich nicht,
denn ich lasse dich nicht, ich las=se dich
Dein
nicht. du se = gnest, du se = = gnest mich denn, du se=
nicht, nicht, du se = = = gnest mich denn, du se =
nicht, du se = = gnest, du se = gnest mich denn, du
vä = ter = li = = ches Herz.
= gnest, du se = = = gnest mich, du segnest, se = gnest mich
= = = = = = = = gnest, du se = = gnest mich
se = = = = = gnest mich denn, du se=gnest, se = gnest mich

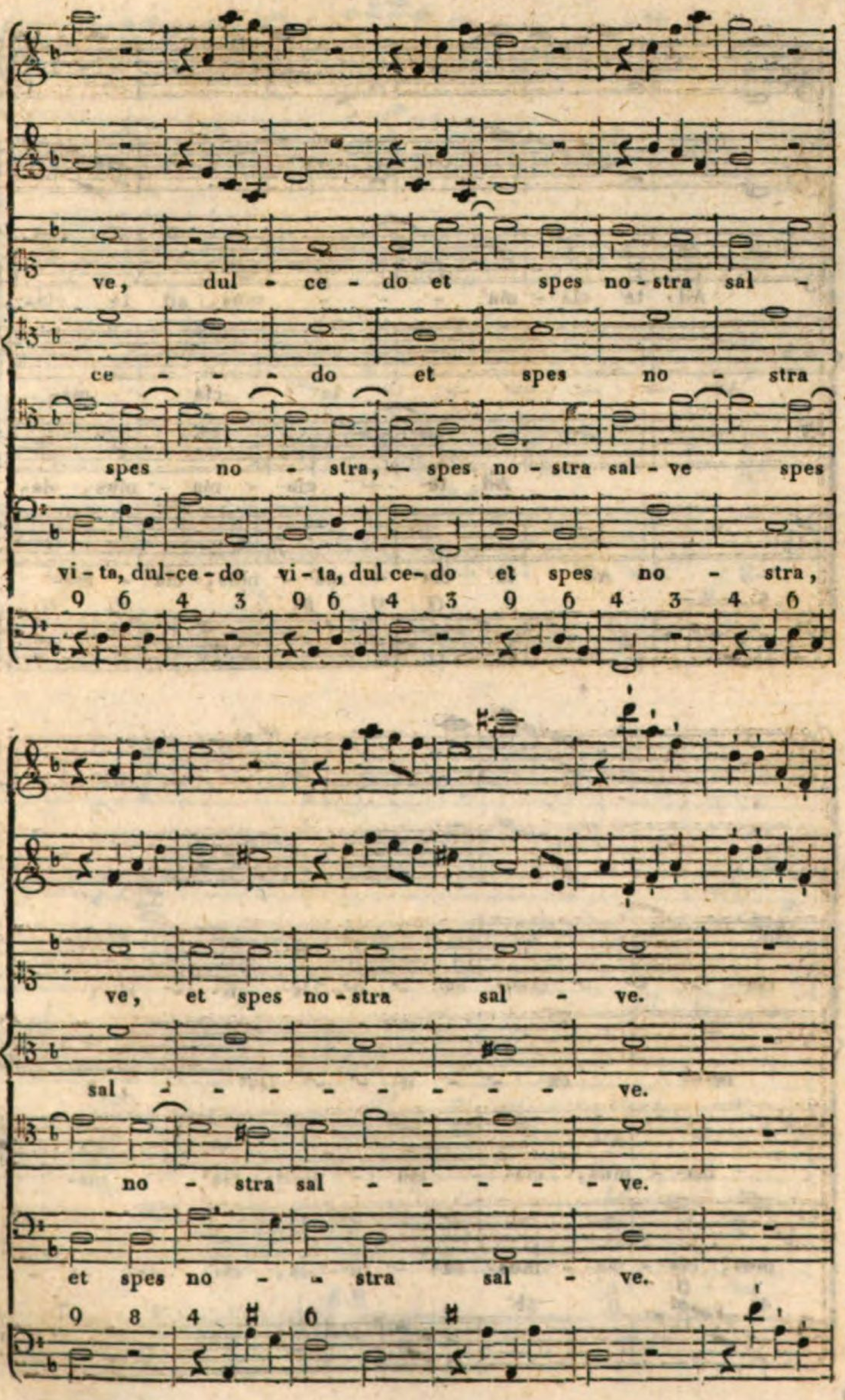

Ich
denn, mein Je = su, mein Je=su, mein Je = su! Ich lasse dich
denn, mein Je = su, mein Je=su, mein Je = su!
denn, mein Je = su, mein Je=su, mein Je = su! Ich lasse dich nicht, ich lasse dich
Staub und Er = = de
nicht, ich lasse dich nicht, nicht, nicht, ich lasse dich nicht, nicht,
Ich lasse dich nicht, ich las=se dich nicht, nicht, ich las=se dich
nicht, nicht, nicht, ich las=se dich nicht, ich lasse dich nicht, nicht,
ha = = be hier ja
du se = = gnest mich denn, du se= =
nicht, du se = gnest mich denn, du se = = gnest, du
nicht, du se = gnest mich denn,

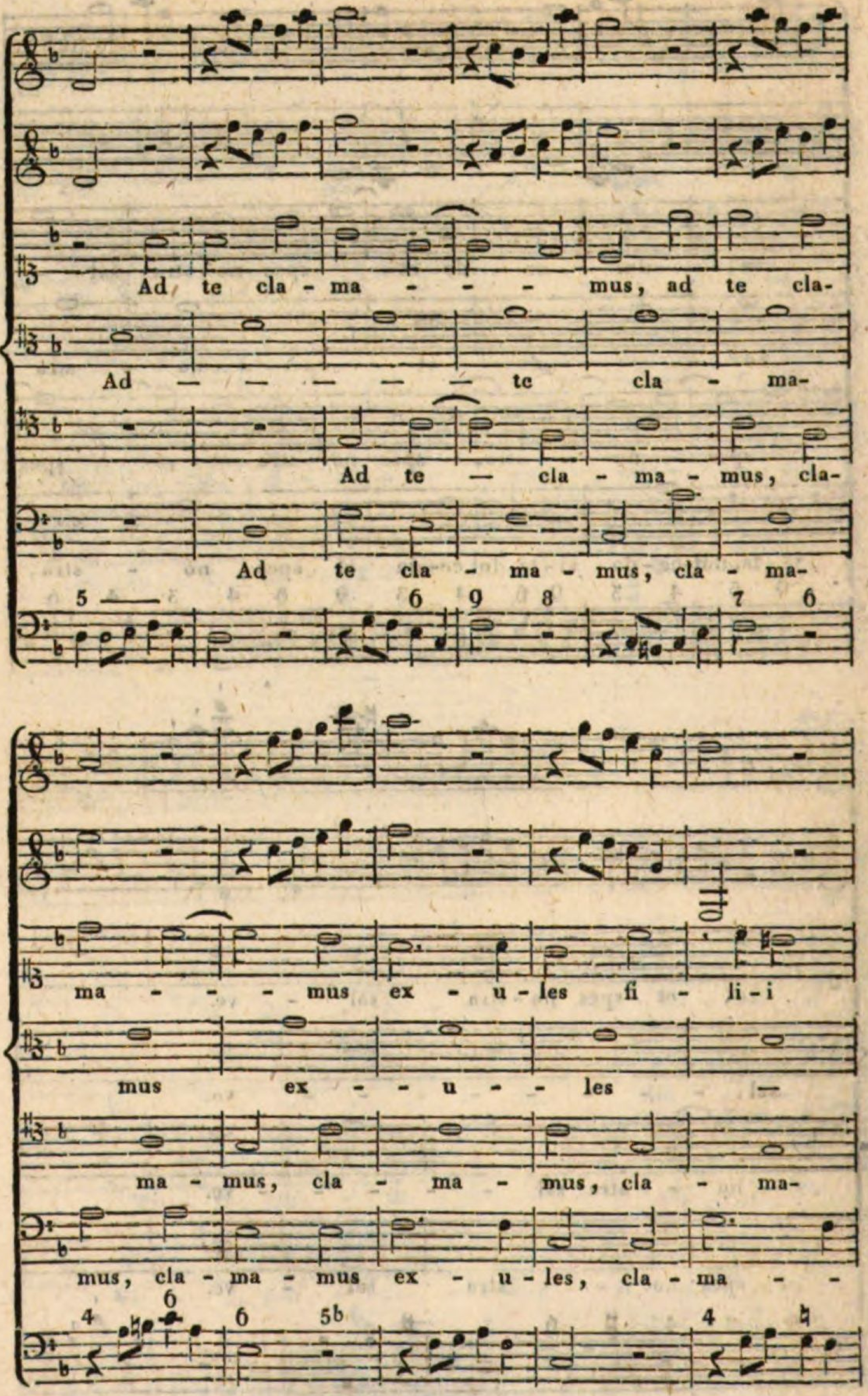

kei = nen Trost als
= gnest, du se = = = gnest mich, du se = gnest,
se = gnest, du se = = = = = = gnest, du
du se = = = = = = = = gnest mich
nur bey dir — —
se = gnest mich, du se = gnest mich denn, du se = gnest, du
se = = = gnest mich denn, du se = gnest mich
denn, du seg = nest mich denn, du se=
— — — — — — — —
se = gnest, du seg = nest mich denn!
denn, du se = gnest mich denn!
= = = = gnest mich denn!

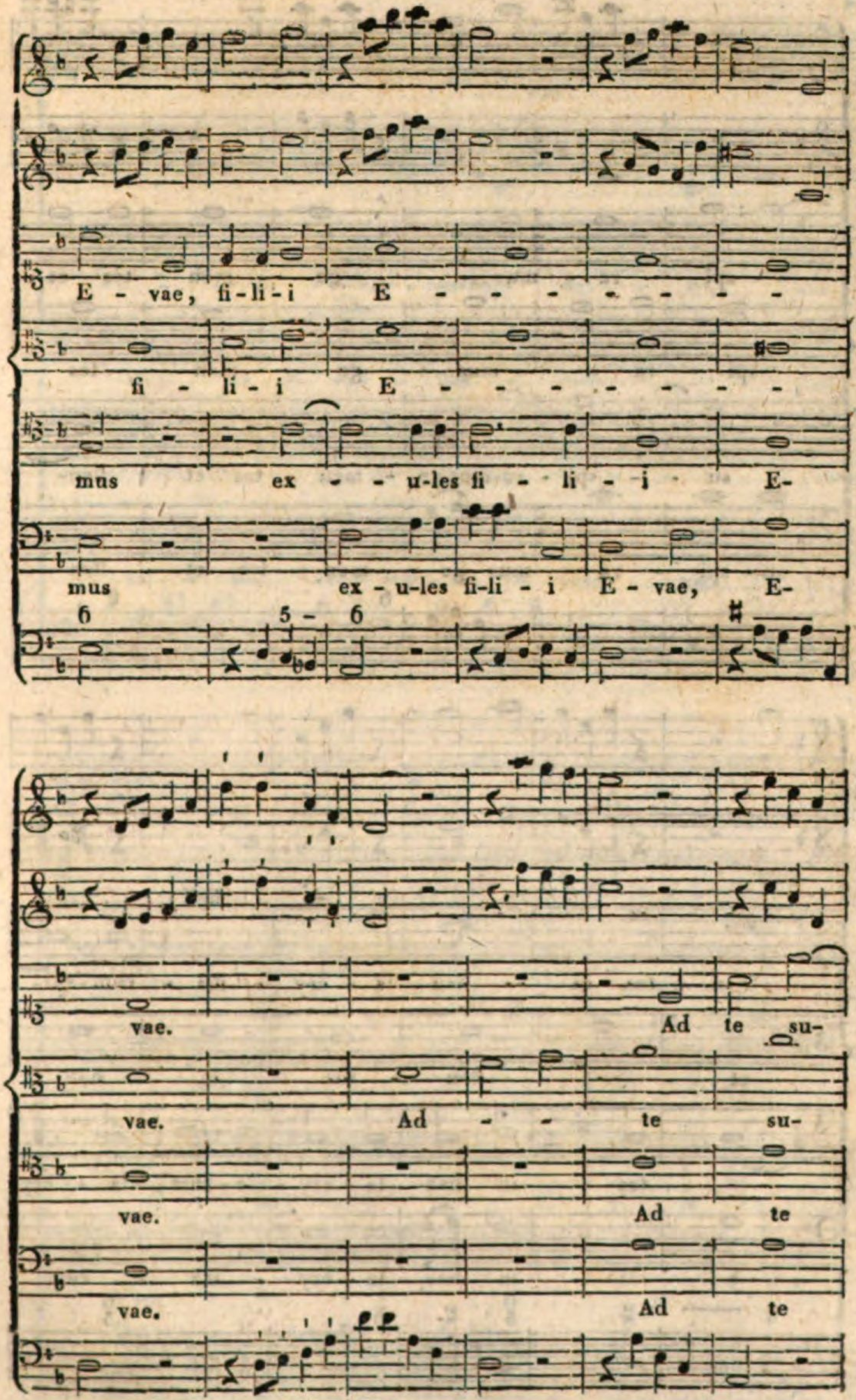
Salve Regina.

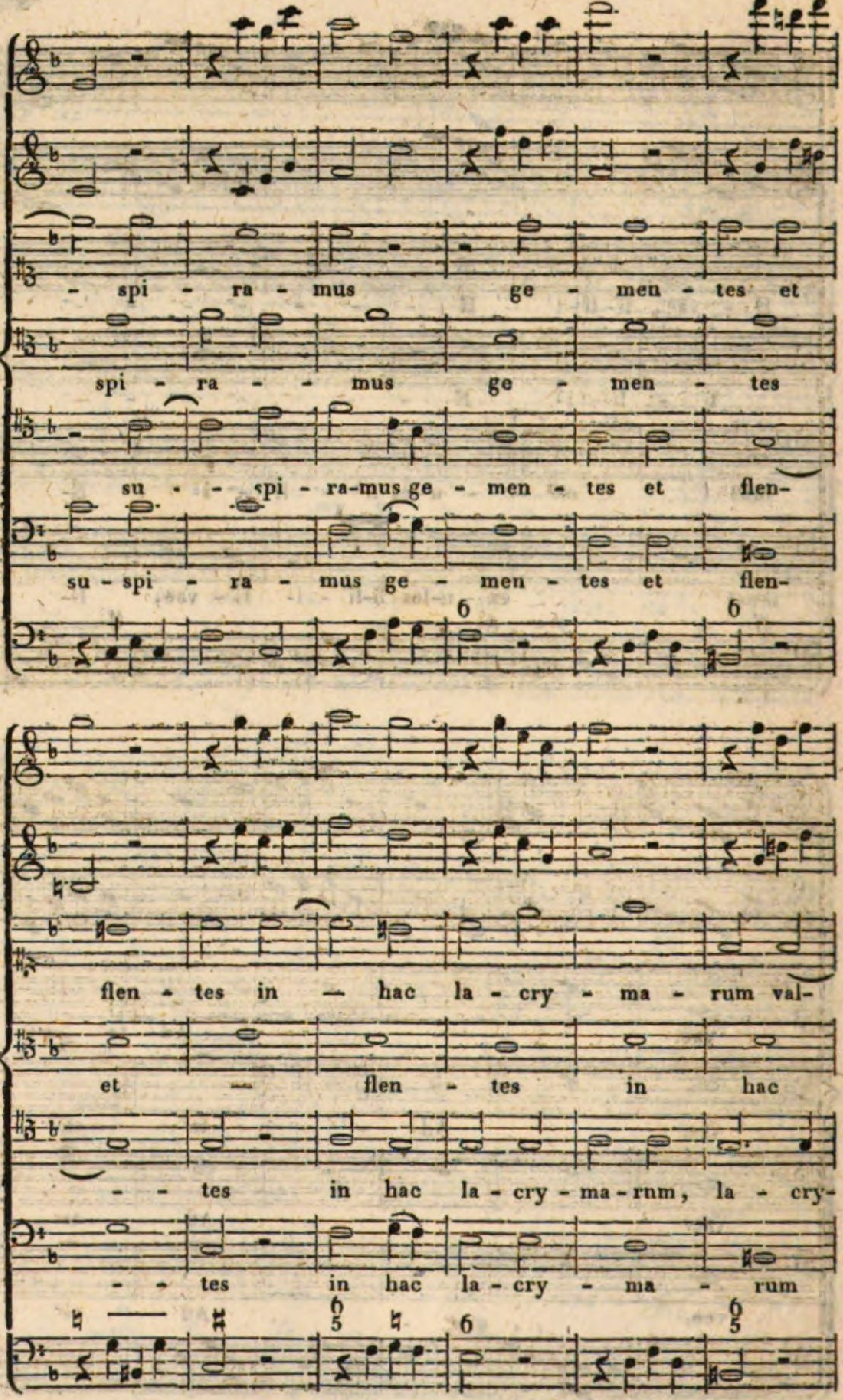



ae, mi - se - ri - cor - - - - - di - ae.
se - ri - cor - - - - di - ae.
ter mi - ser - ri - cor - di - ae, sal - - ve.
ae, mi - se - ri - cor - di - ae, Ma - ter,
Vi - ta, dul - ce - do, dul - ce - do sal -
Vi - - - - - - ta, dul - -
Vi - ta, dul - ce - do, dul - ce - do et
Vi - ta, dul - ce - do, vi - ta, dul-ce - do,

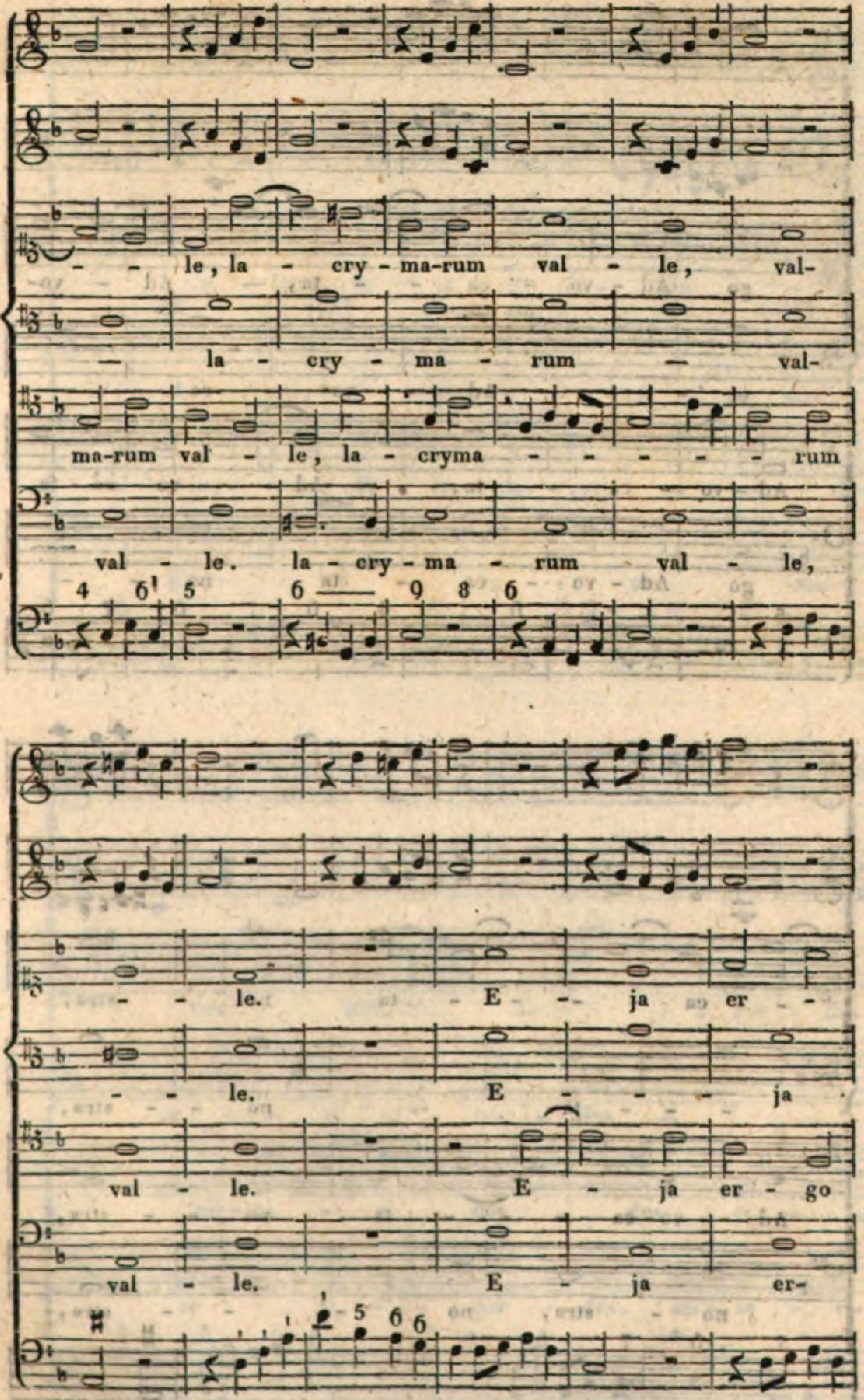

ve, dul - ce - do et spes no - stra sal -
ce - - - do et spes no - stra
spes no - stra, — spes no - stra sal - ve spes
vi - ta, dul-ce - do vi - ta, dul ce- do et spes no - stra,
9 6 4 3 9 6 4 3 9 6 4 3 4 6
ve, et spes no - stra sal - ve.
sal - - - - - - - - ve.
no - stra sal - - - - - ve.
et spes no - - stra sal - ve.
9 8 4 ♮ 6 ♮

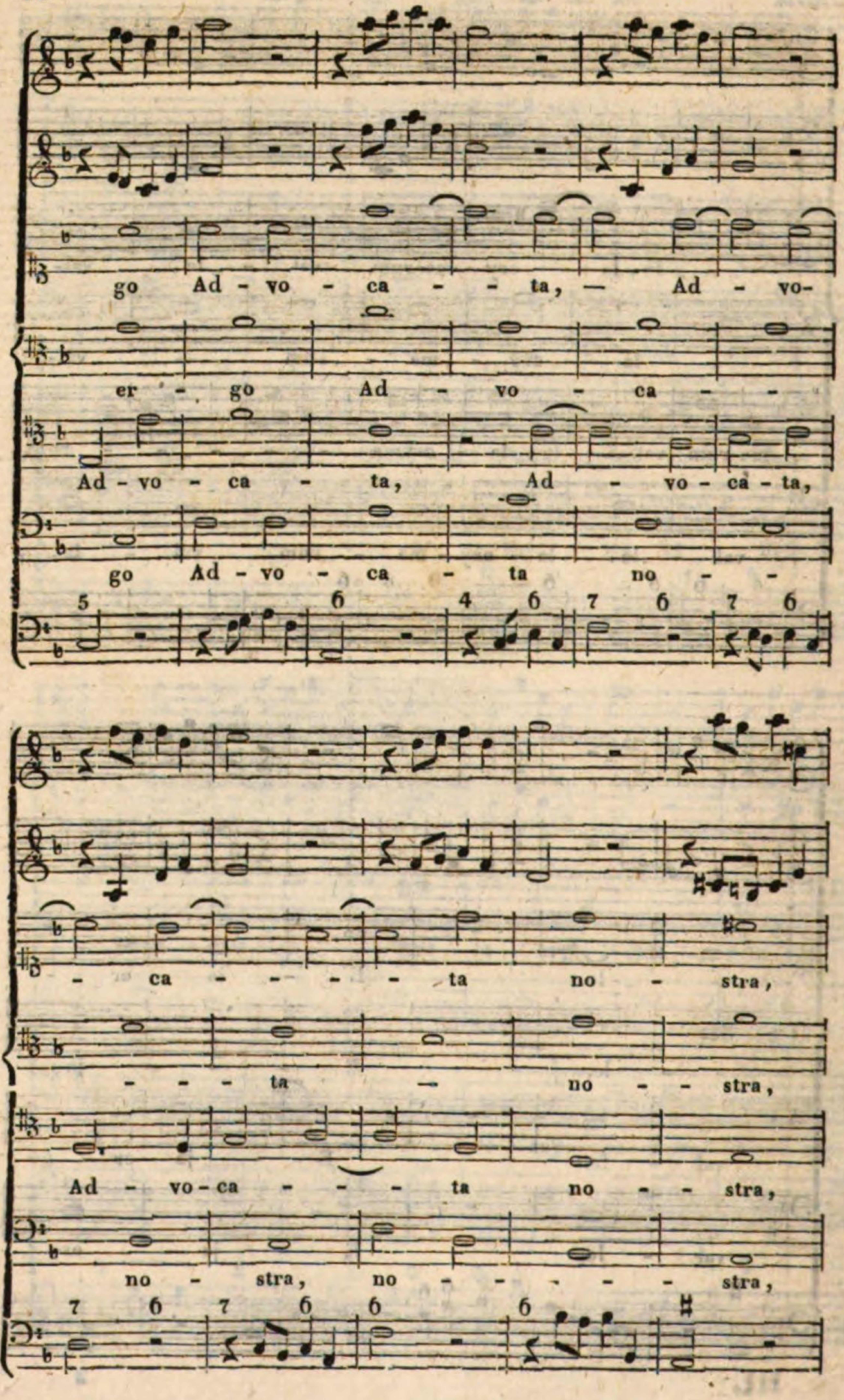

Ad te cla - ma - - - mus, ad te cla-
Ad — — — — — te cla - ma-
Ad te — cla - ma - mus, cla-
Ad te cla - ma - mus, cla - ma-
5 6 9 8 7 6
ma - - - mus ex - u - les fi - li - i
mus ex - - u - - les —
ma - mus, cla - ma - mus, cla - ma-
mus, cla - ma - mus ex - u - les, cla - ma - -
4 6 6 5b 4

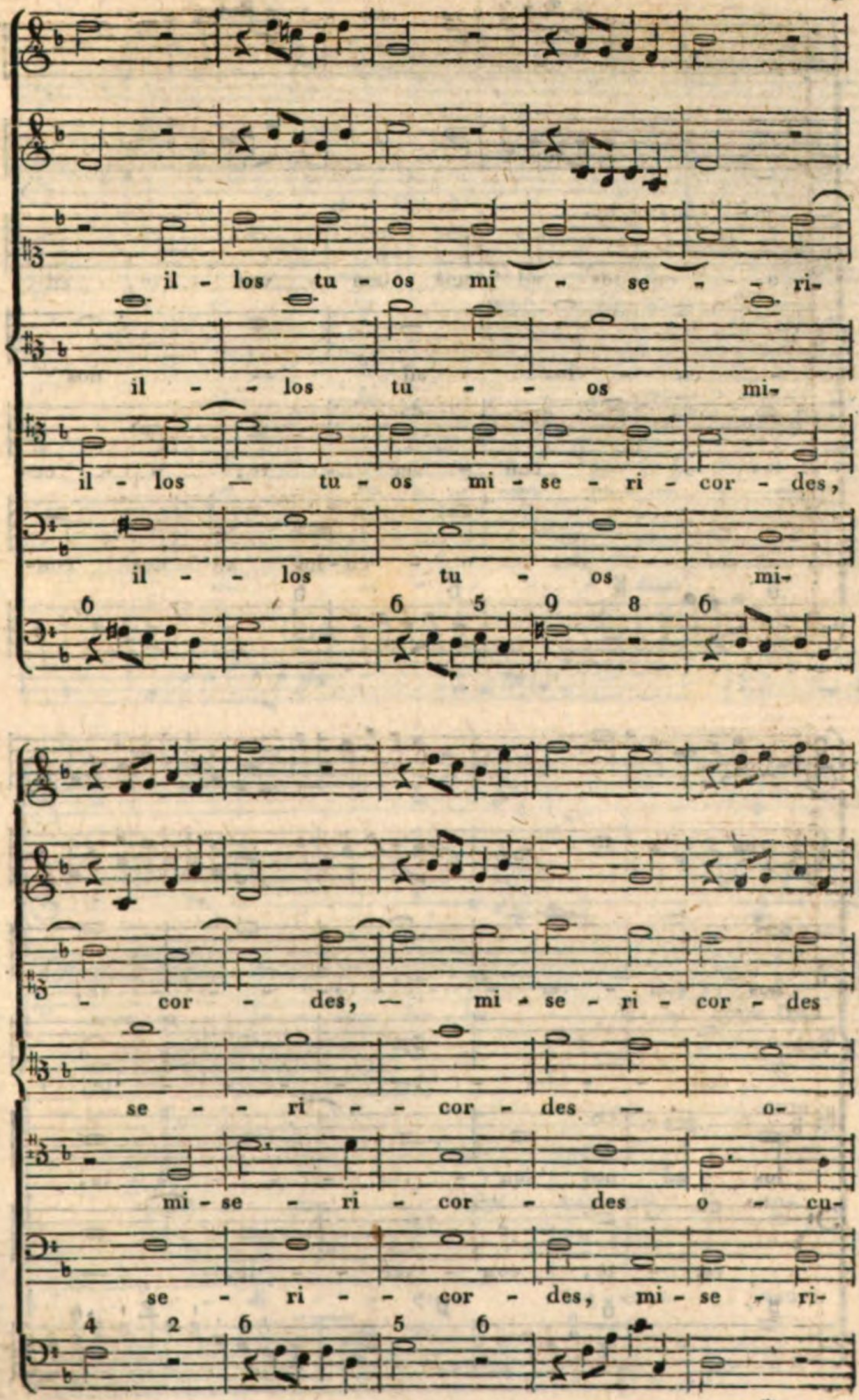

E - vae, fi-li-i E - - - - - - - -
fi - li - i E - - - - - - - - -
mus ex - - u-les fi - - li - - i E-
mus ex - u-les fi-li - i E - vae, E-
6 5 - 6 ♯
vae. Ad te su-
vae. Ad - - te su-
vae. Ad te
vae. Ad te



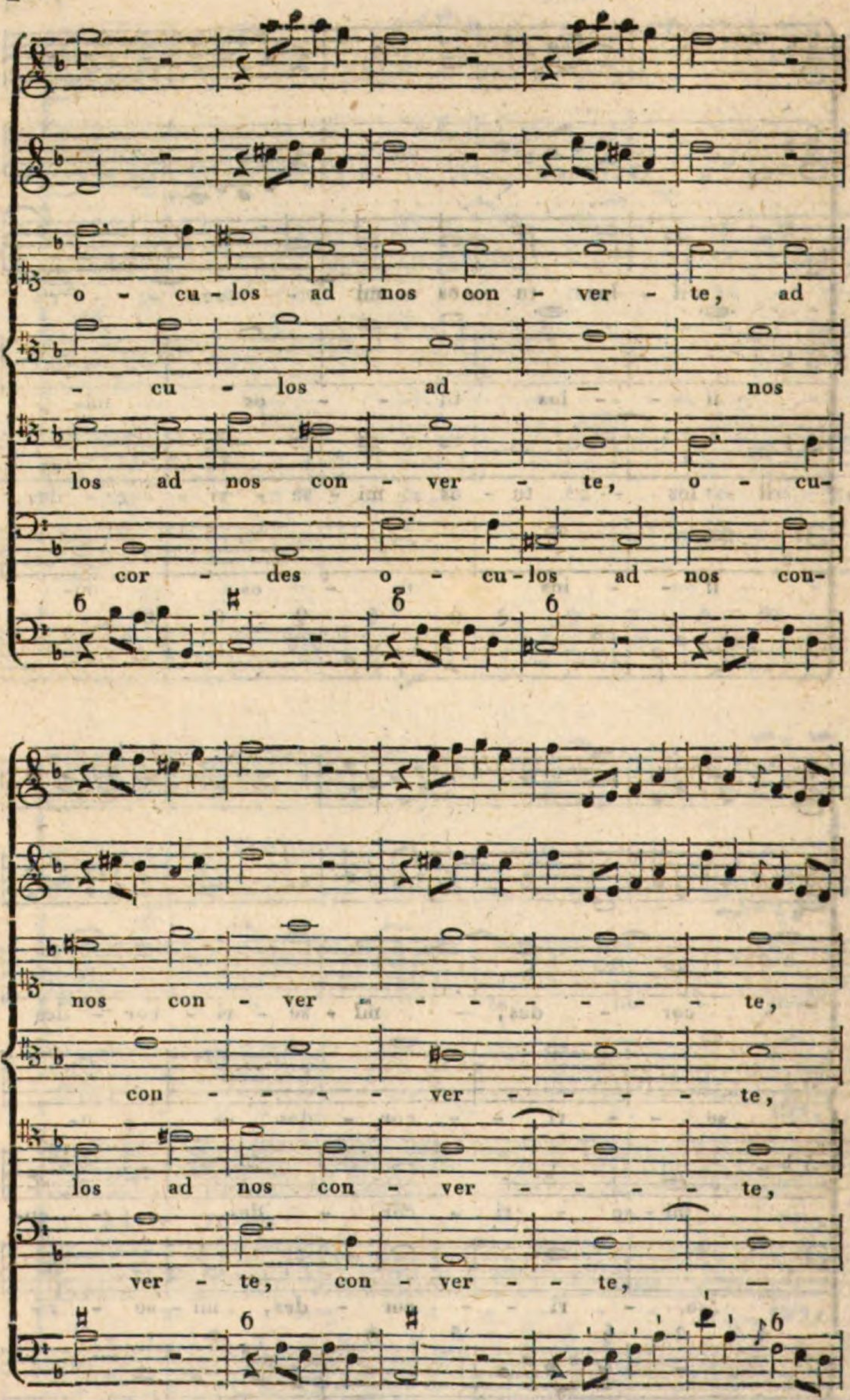
- spi - ra - mus ge - men - tes et
spi - ra - - mus ge - men - tes
su - - spi - ra-mus ge - men - tes et flen-
su - spi - ra - mus ge - men - tes et flen-
flen - tes in — hac la - cry - ma - rum val-
et — flen - tes in hac
- - tes in hac la - cry - ma - rum, la - cry-
- - tes in hac la - cry - ma - rum

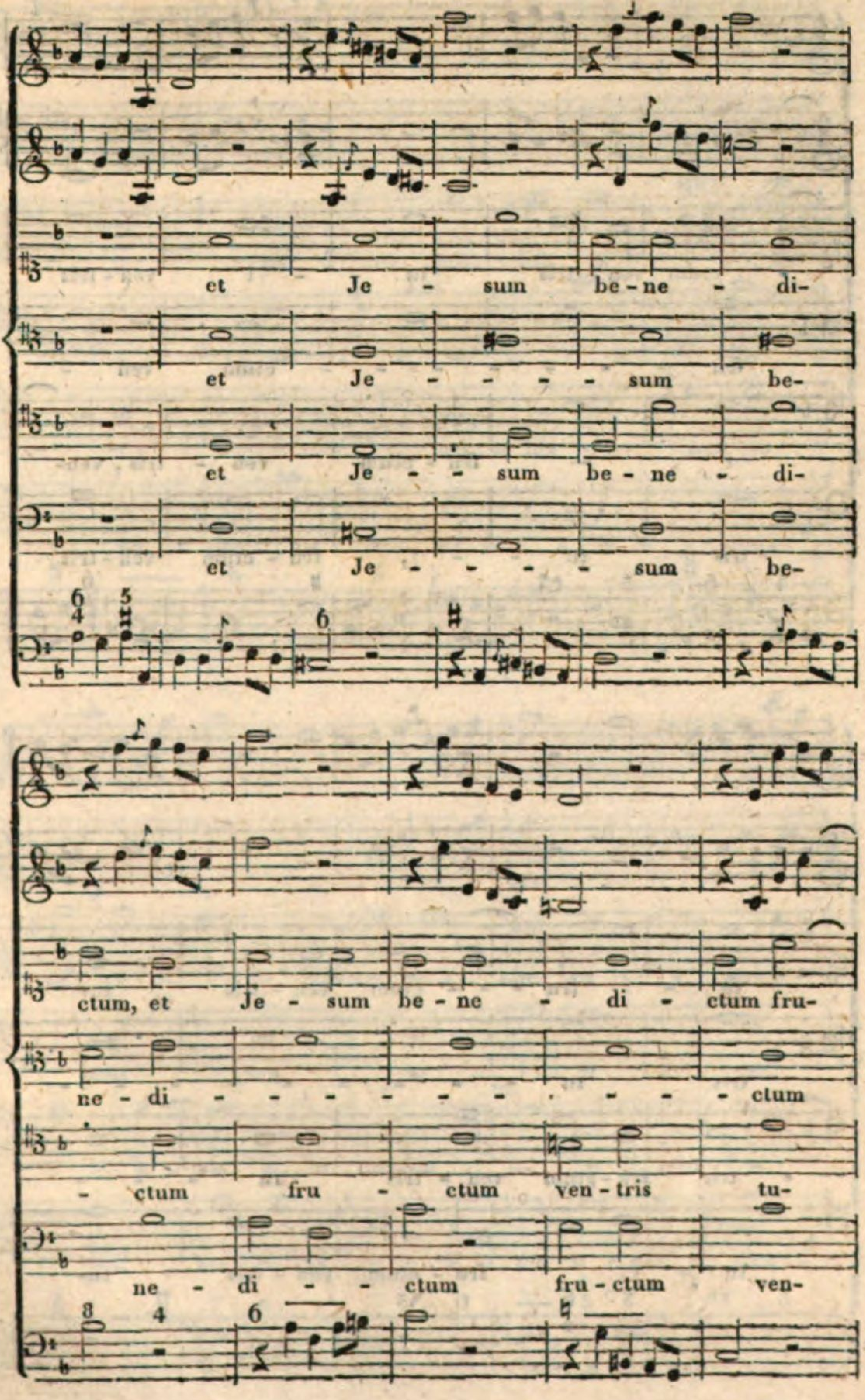

- - le, la - cry - ma-rum val - le, val-
— la - cry - ma - rum — val-
ma-rum val - le, la - cryma - - - - - - rum
val - le. la - cry - ma - rum val - le,
4 6 5 6 9 8 6
- - le. - E - - ja er -
- - le. E - - - ja
val - le. E - ja er - go
val - le. E - ja er-
5 6 6

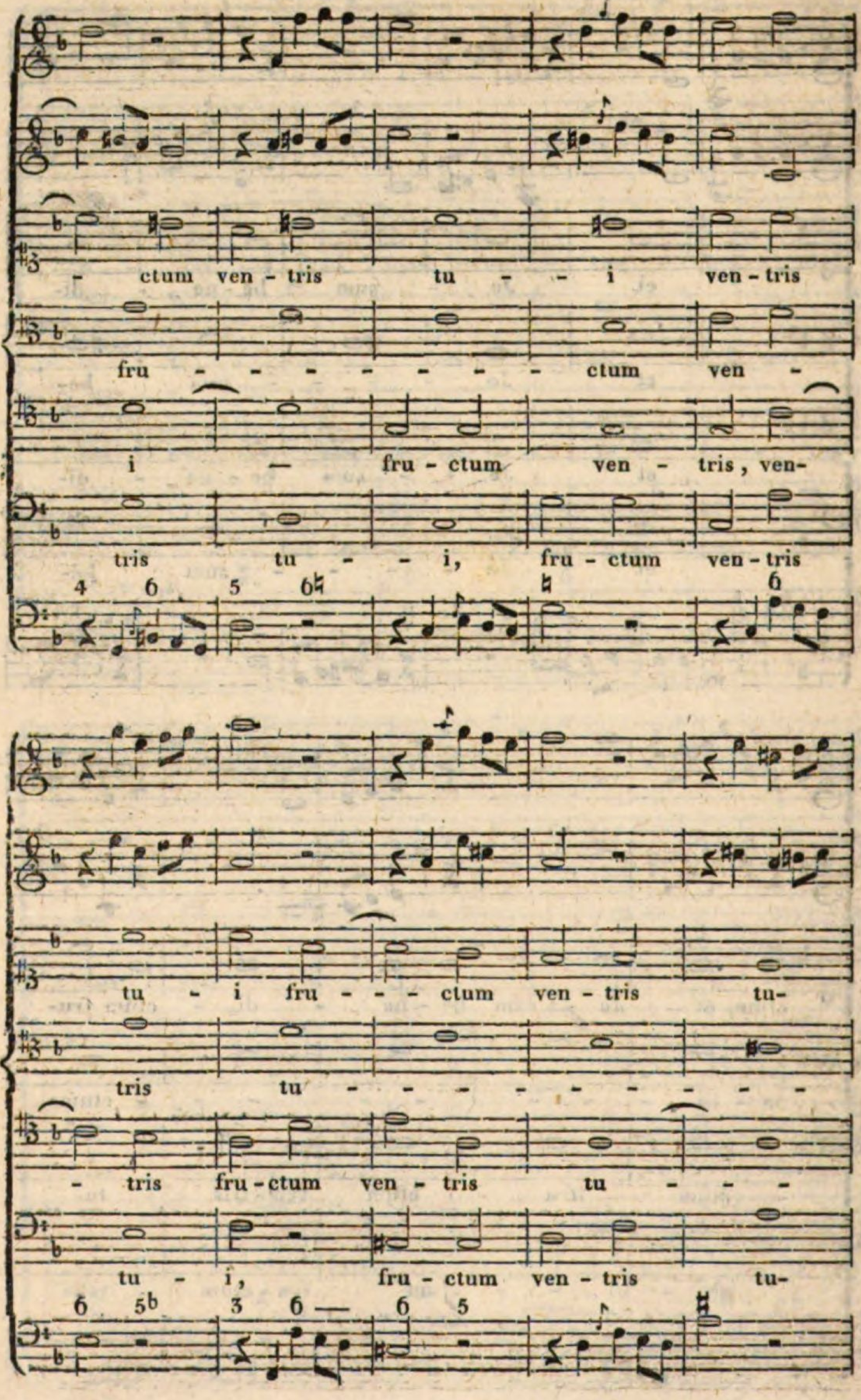

go Ad - vo - ca - - ta, — Ad - vo-
er - go Ad - vo - ca - -
Ad - vo - ca - ta, Ad - vo - ca - ta,
go Ad - vo - ca - ta no - -
5 6 4 6 7 6 7 6
- ca - - - - ta no - stra,
- - - ta — no - - stra,
Ad - vo - ca - - - ta no - - stra,
no - stra, no - - - - - stra,
7 6 7 6 6 6 ♮

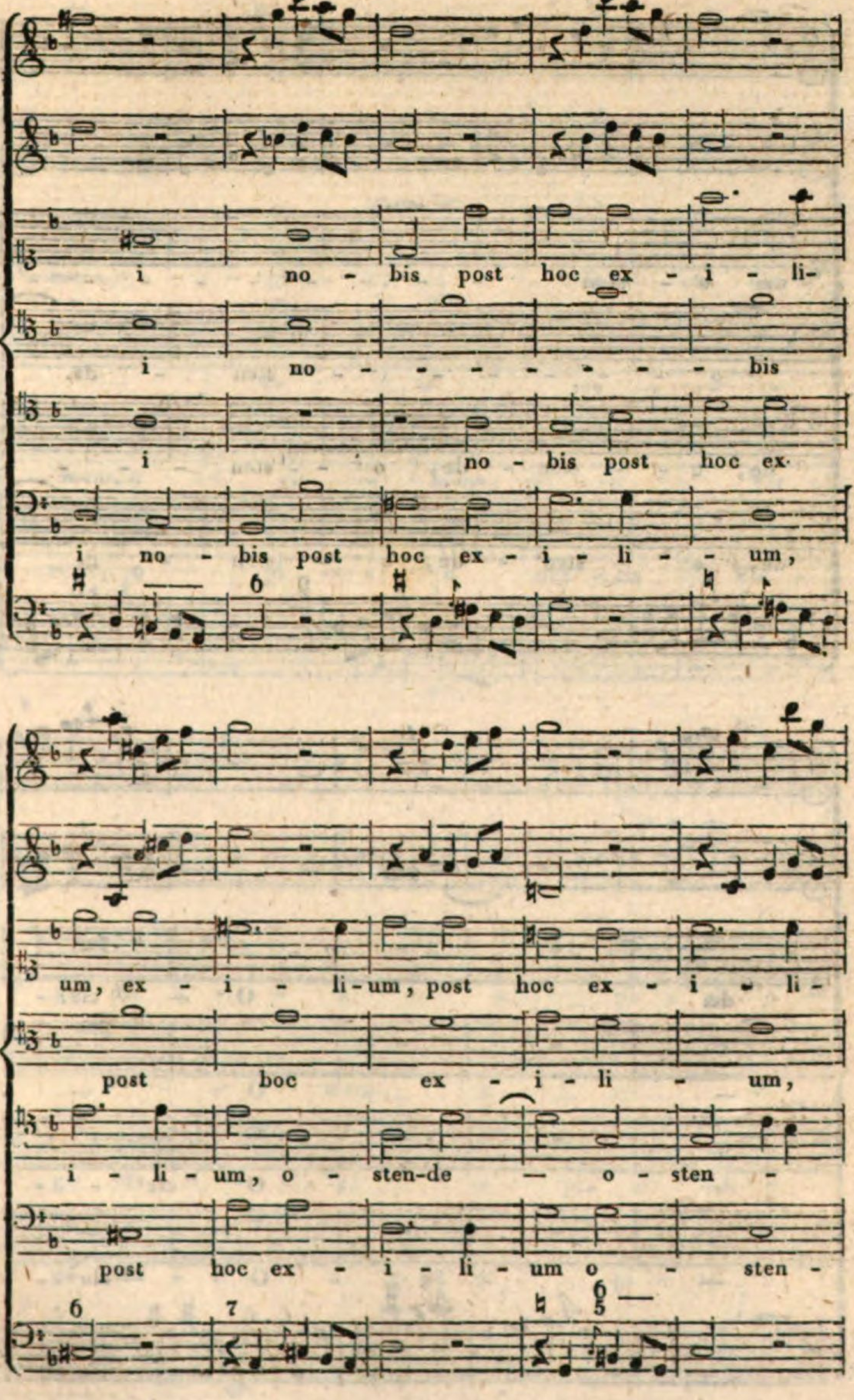

il - los tu - os mi - se - - ri-
il - - los tu - - os mi-
il - los — tu - os mi - se - ri - cor - des,
il - - los tu - os mi-
6 6 5 9 8 6
- cor - des, — mi - se - ri - cor - des
se - - ri - - cor - des — o-
mi - se - ri - cor - des o - cu-
se - ri - - cor - des, mi - se - ri-
4 2 6 5 6

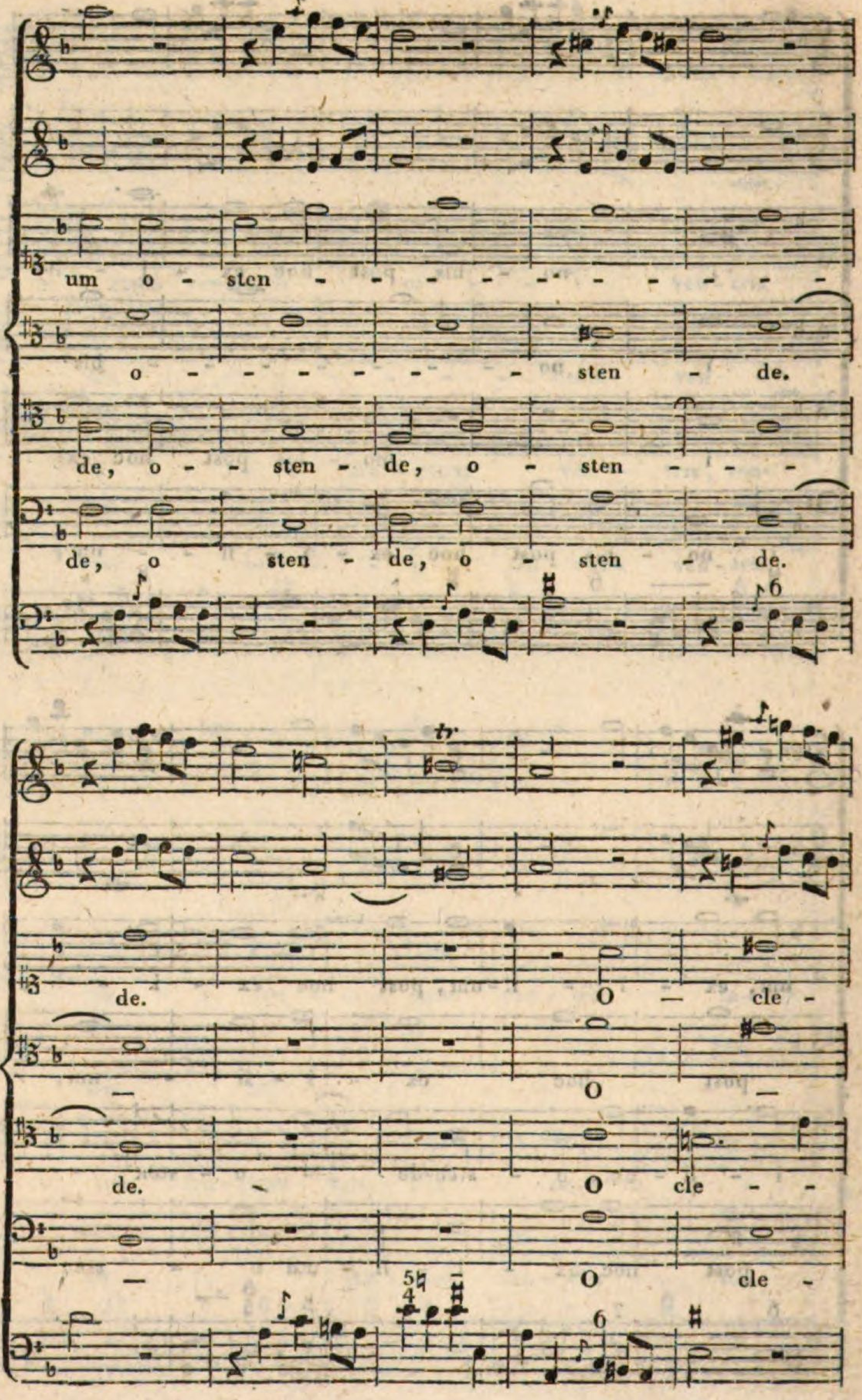
*

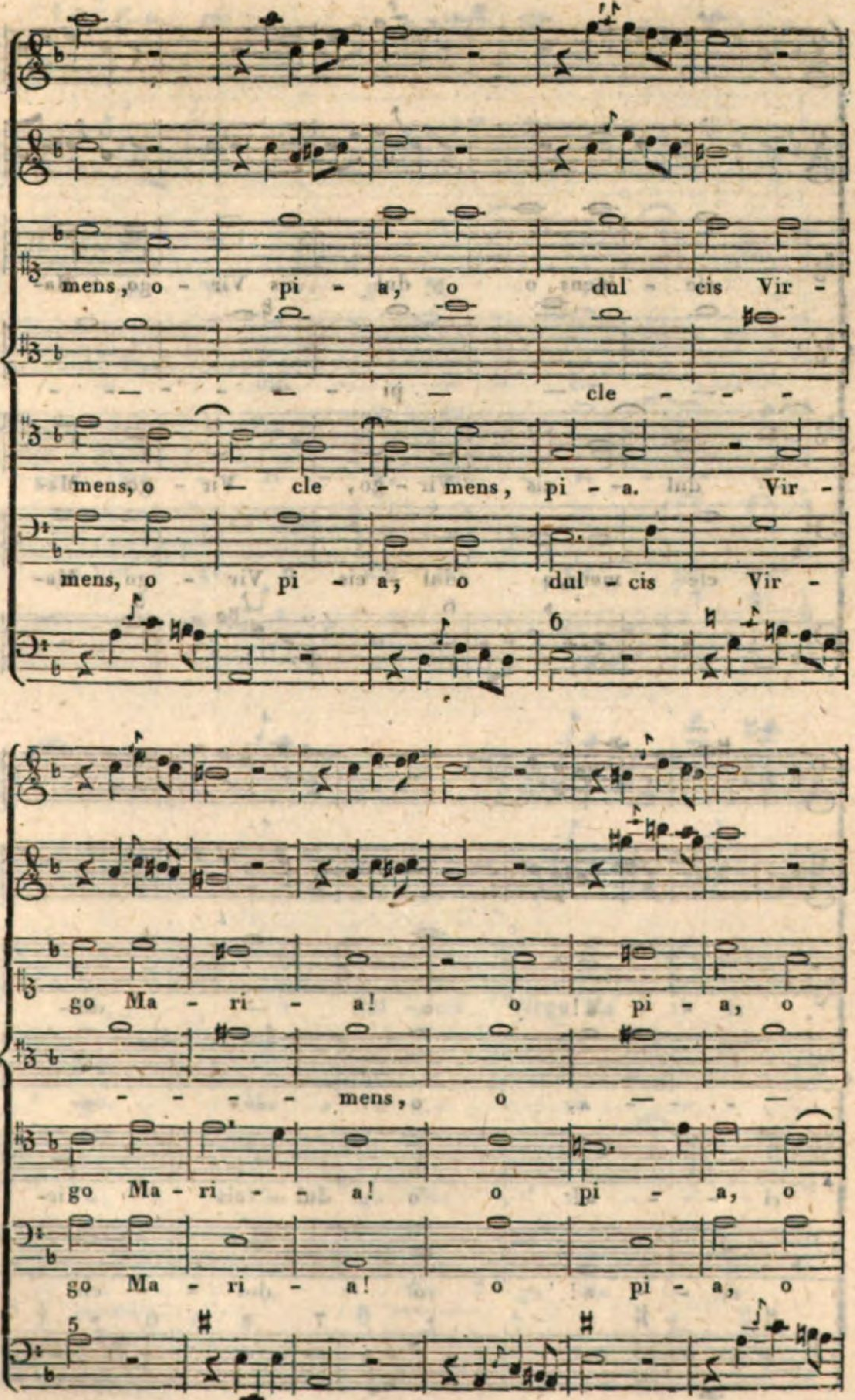

o - cu - los ad nos con - ver - te, ad
- cu - los ad — nos
los ad nos con - ver - te, o - cu-
cor - des o - cu - los ad nos con-
nos con - ver - - - - - - - te,
con - - - - ver - - - - - te,
los ad nos con - ver - - - - - te,
ver - te, con - ver - - te, —

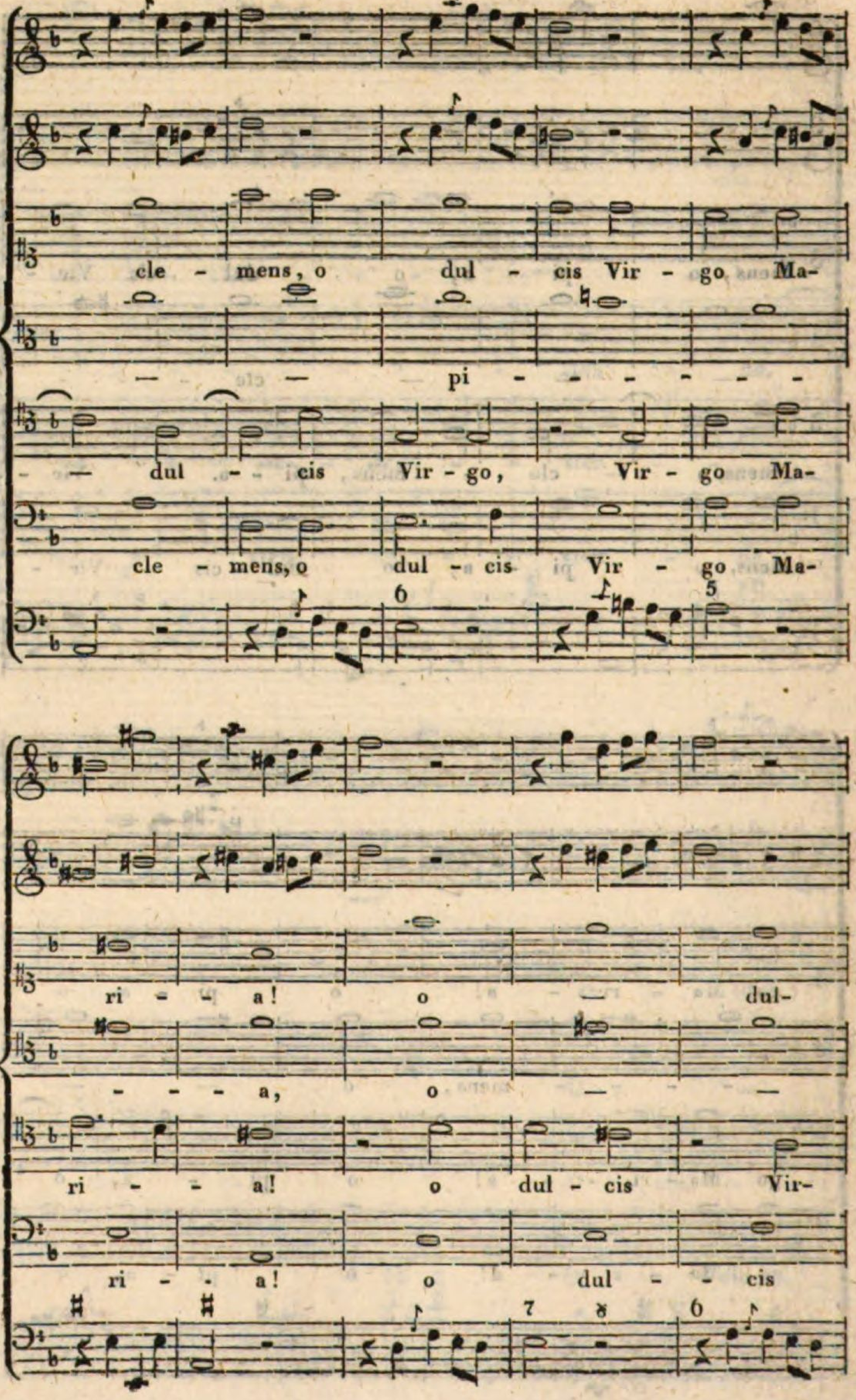

et Je - sum be - ne - di-
et Je - - - - sum be-
et Je - - sum be - ne - di-
et Je - - - - sum be-
ctum, et Je - sum be - ne - di - ctum fru-
ne - di - - - - - - - - - ctum
- ctum fru - ctum ven - tris tu-
ne - di - - ctum fru - ctum ven-

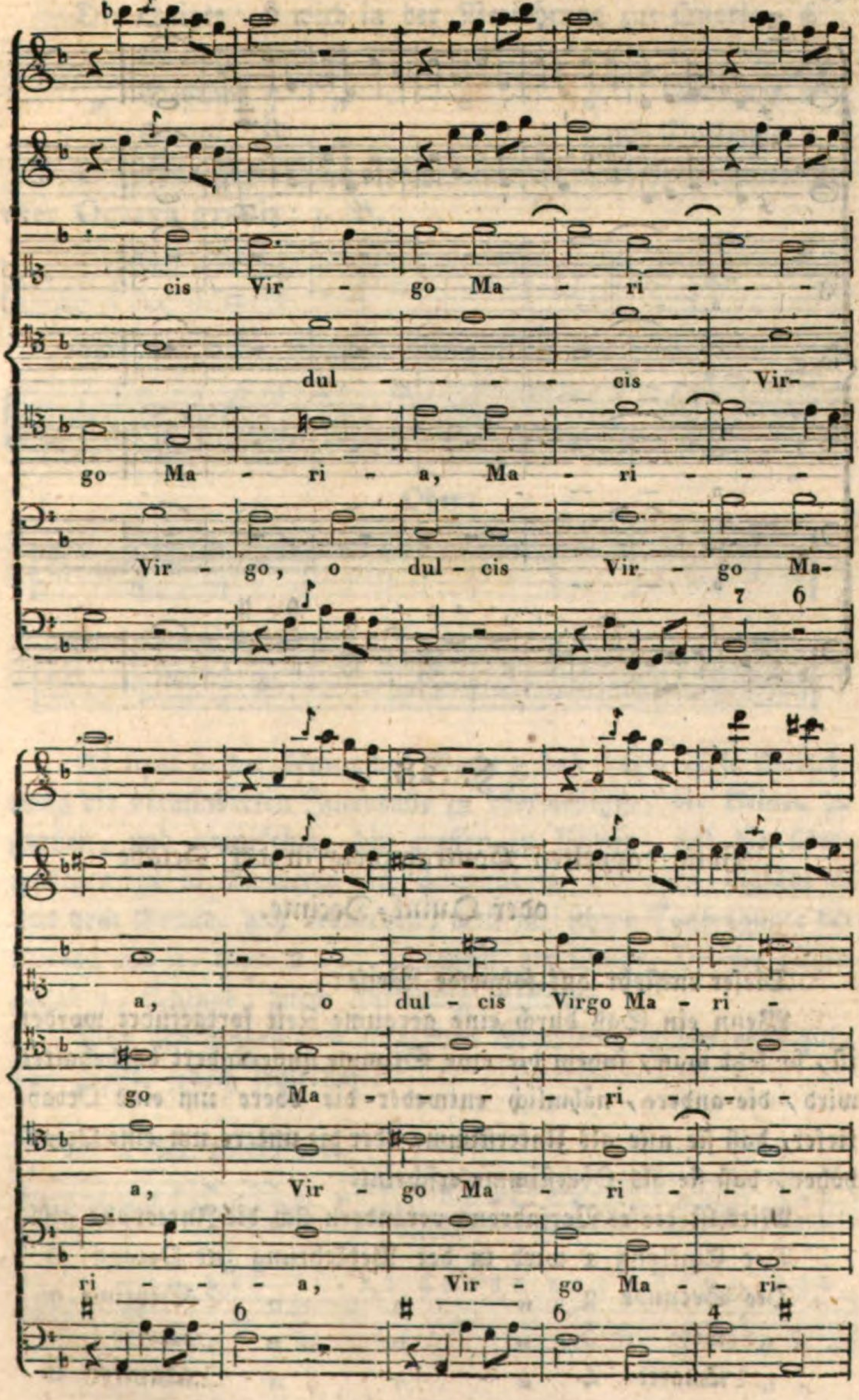

- ctum ven - tris tu - - i ven - tris
fru - - - - - - - - - ctum ven -
i - fru - ctum ven - tris, ven-
tris tu - - i, fru - ctum ven - tris
tu - i fru - - - ctum ven - tris tu-
tris tu - - - - - - - - - - - -
- tris fru - ctum ven - tris tu - - -
tu - i, fru - ctum ven - tris tu-

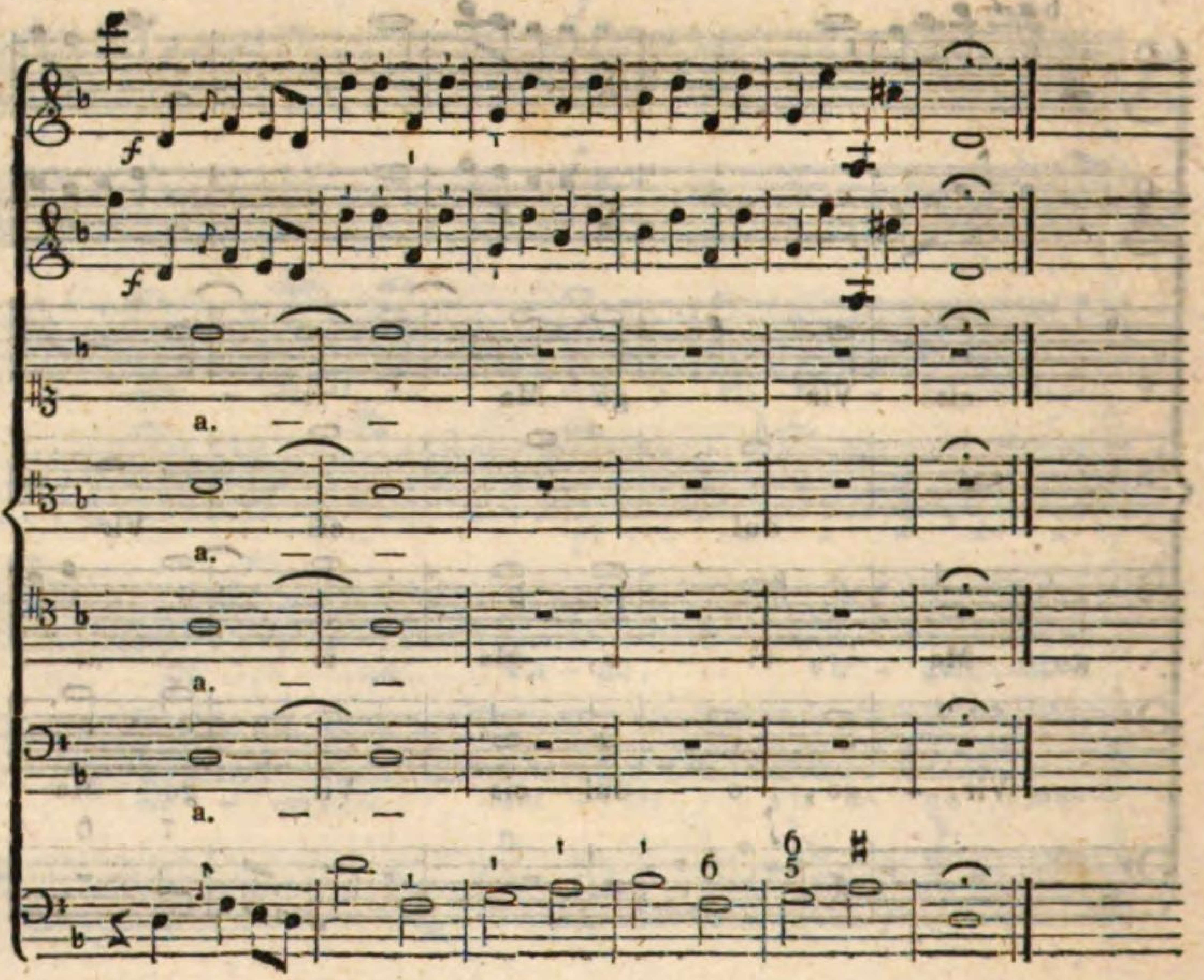

i no - bis post hoc ex - i - li-
i no - - - - - - - bis
i no - bis post hoc ex·
i no - bis post hoc ex - i - li - - um,
um, ex - i - li - um, post hoc ex - i - li -
post hoc ex - i - li - um,
i - li - um, o - sten-de — o - sten -
post hoc ex - i - li - um o - sten -


um o - sten - - - - - - - - - -
o - - - - - - - - sten - de.
de, o - - sten - de, o - sten - - -
de, o sten - de, o - sten - de.
de. O — cle -
— O —
de. - O cle - -
— O cle -


mens, o - pi - a, o dul - cis Vir -
cle - - - -
mens, o — cle - mens, pi - a. Vir -
mens, o - pi - a, o dul - cis Vir -
6
go Ma - ri - a! o pi - a, o
- - - - mens, o — —
go Ma - ri - - a! o pi - a, o
go Ma - ri - a! o pi - a, o
5


cle - mens, o dul - cis Vir - go Ma-
pi
dul - cis Vir - go, Vir - go Ma-
cle - mens, o dul - cis Vir - go Ma-
ri - - a! o dul-
a, o
ri - - a! o dul - cis Vir-
ri - - a! o dul - - cis


cis Vir - go Ma - ri - - -
- dul - - - - cis Vir-
go Ma - ri - a, Ma - ri - - -
Vir - go, o dul - cis Vir - go Ma-
a, o dul - cis Virgo Ma - ri -
go Ma - - - ri - - -
a, Vir - go Ma - ri - - -
ri - - - a, Vir - go Ma - - ri-



§. 28.

Vom doppelten Contrapuncte in der Octave oder Quint-Decime.

Dieser entsteht auf folgende Weise:

Wenn ein Satz durch eine geraume Zeit fortgeführt worden ist, so setzt man, indem die eine Stimme unverändert beybehalten wird, die andere, nähmlich entweder die obere um eine Octave tiefer, daß sie nur als Unterstimme oder die untere um eine Octave höher, daß sie als Oberstimme erscheint.

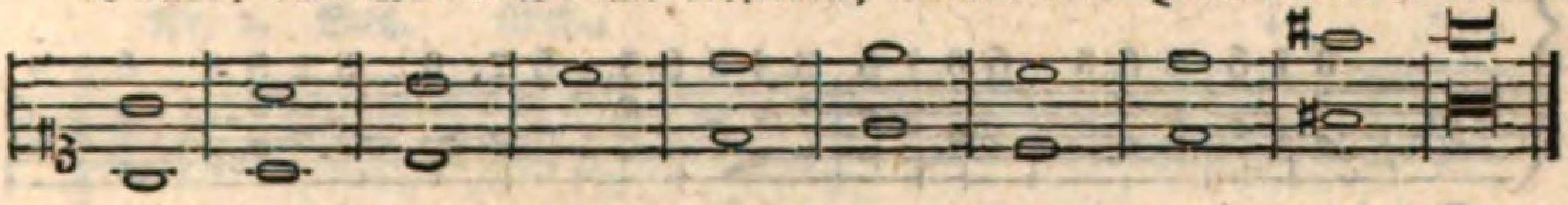
Mittelst dieses Verfahrens verändern sich die Intervalle also:

Der	Einklang	1	wird	in der	Verkehrung zur	Octave	8
Die	Secunde	2	„	„	„	Septime	7
„	Terz	3	„	„	„	Sexte	6
„	Quarte	4	„	„	„	Quinte	5

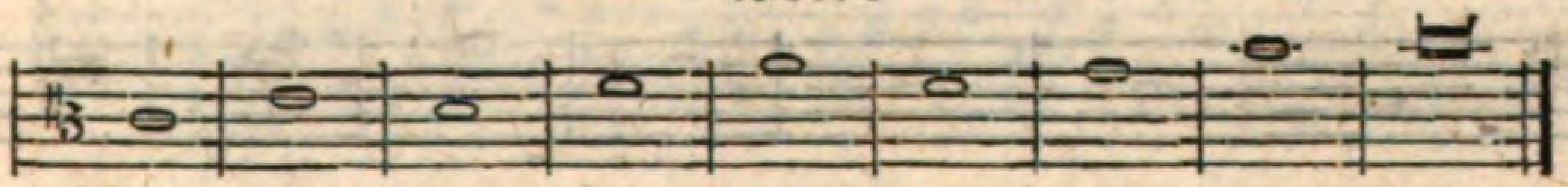
Die Quinte 5 wird in der Verkehrung zur Quarte 4
„ Sexte 6 „ „ „ Terz 3
„ Septime 7 „ „ „ Secunde 2
„ Octave 8 „ „ „ zum Einklange 1

Die also erhöhte Octave heißt Octava acuta, die erniedrigte aber Octava gravis; z. B.

Octave, oder Quint-Decime desselben; Octave oder Quinta decima acuta.



Oder:

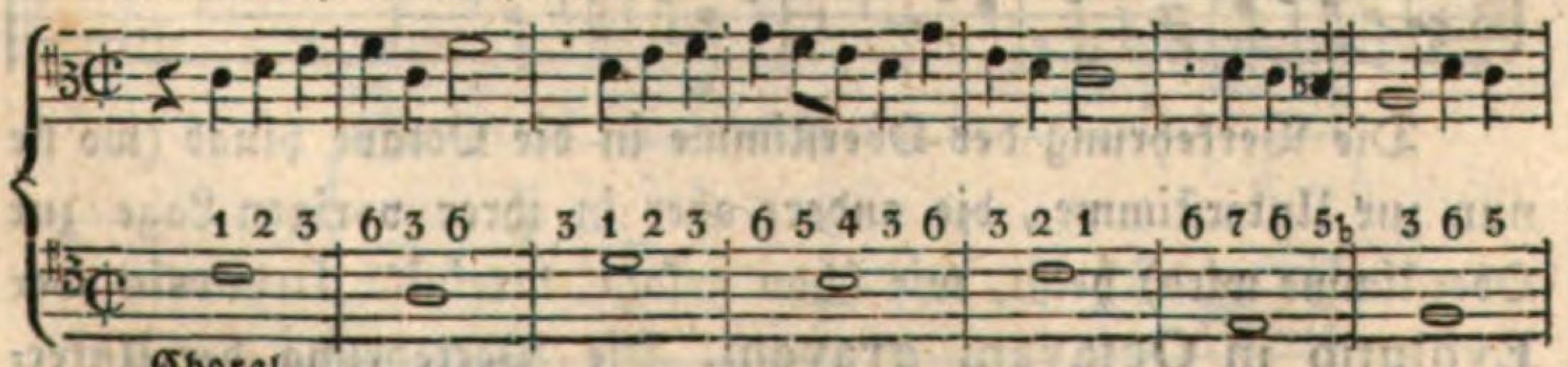


Dessen Octava gravis.

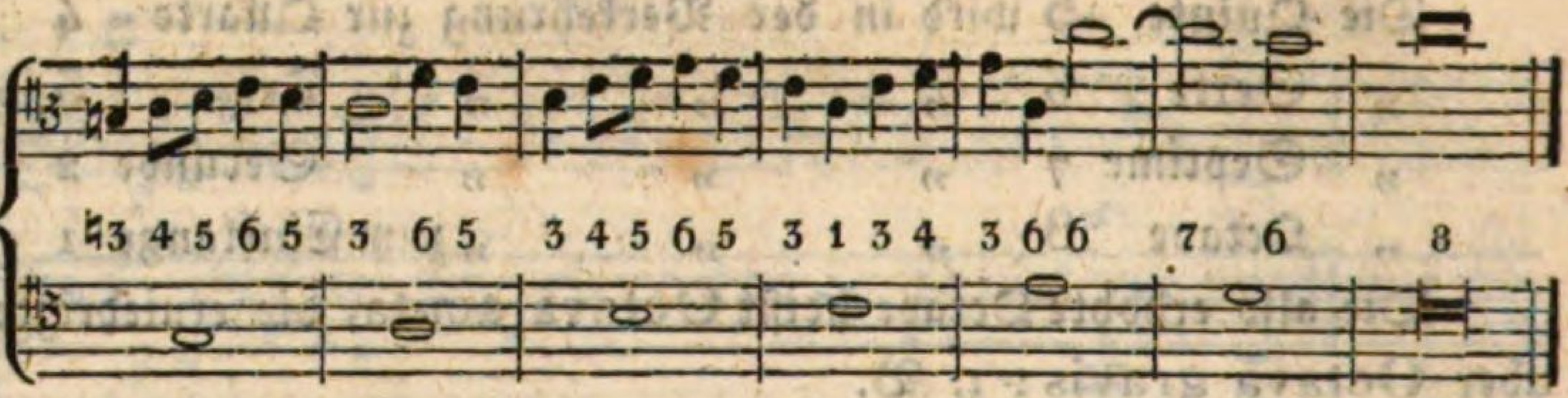
Es liegt in der Natur der Sache, daß durch diese Verkehrung die verminderten Intervalle zu übermäßigen, die kleinen zu großen, und umgekehrt, die großen zu kleinen, und die übermäßigen zu verminderten sich umwandeln. Die Non-Ligatur ist aus dem Grunde hier verbothen, weil im echten Contrapunct der Octave aus 9, 8 = 2, 1, in jenem der Quint-Decime hingegen 7, 8 hinab, durch Auflösung entstände.

Von den beyden hier folgenden Beyspielen ist das erste gut, das zweyte jedoch fehlerhaft.

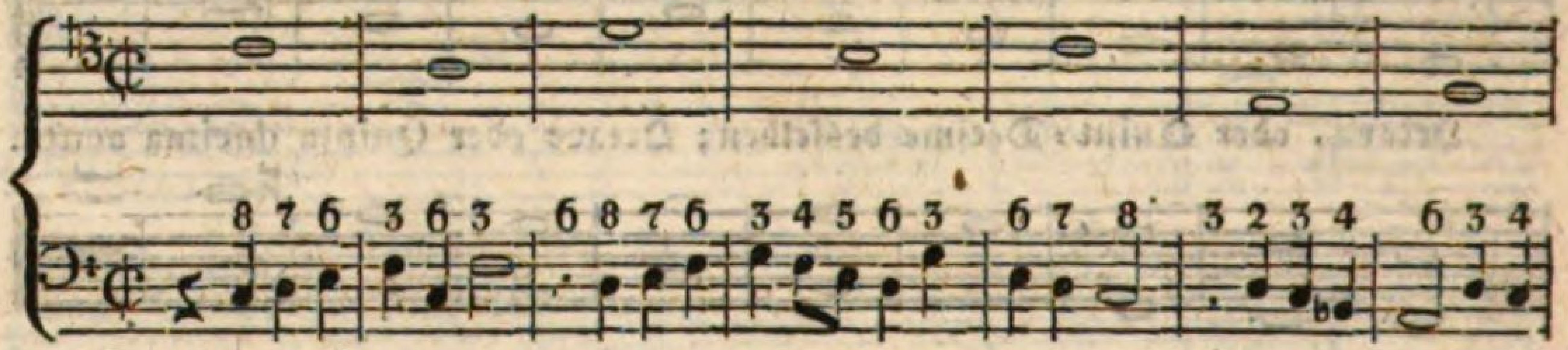
Nr. 1. Satz. Contrapunct.



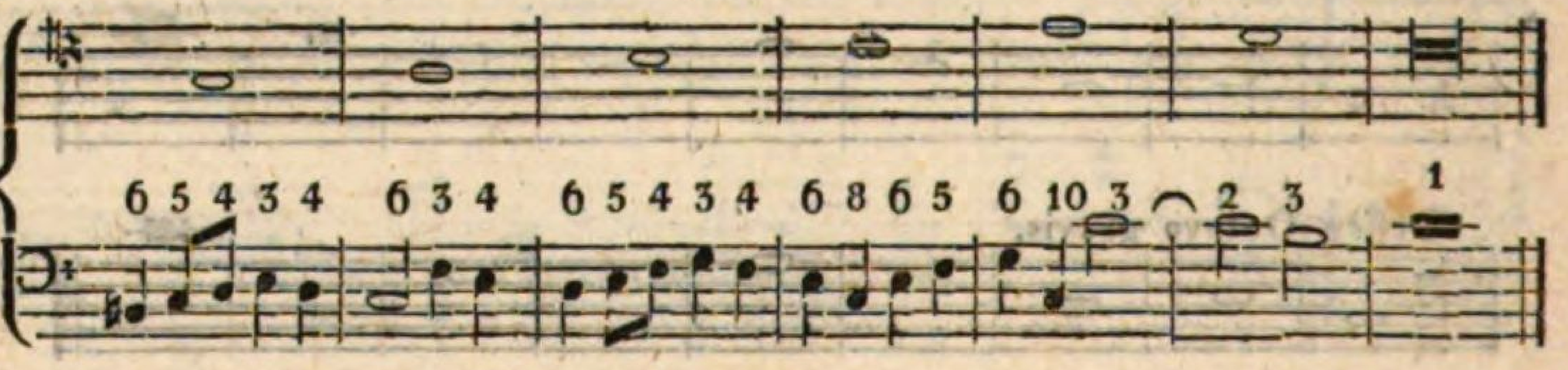
Choral.



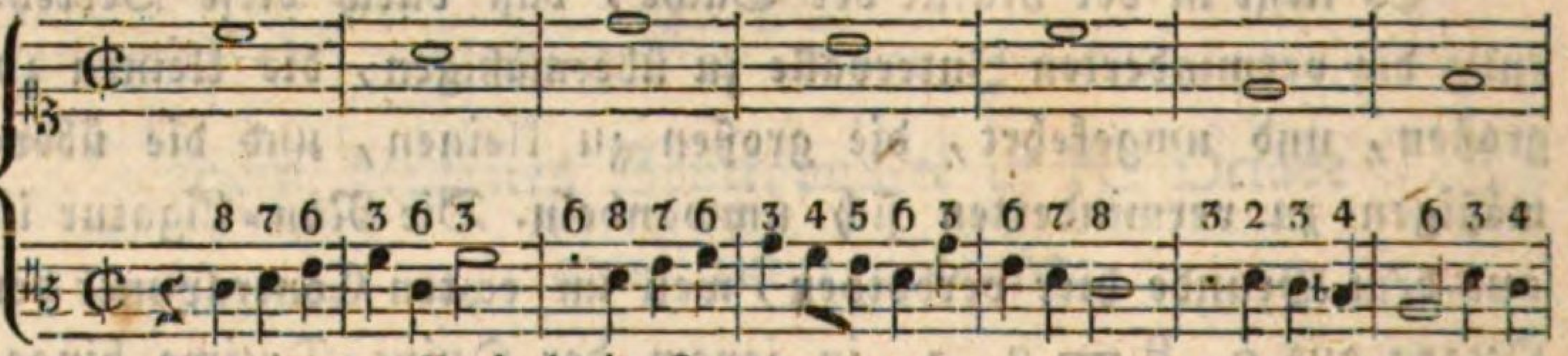
Choral. Verkehrung oder Evolutio in Octavam gravem.



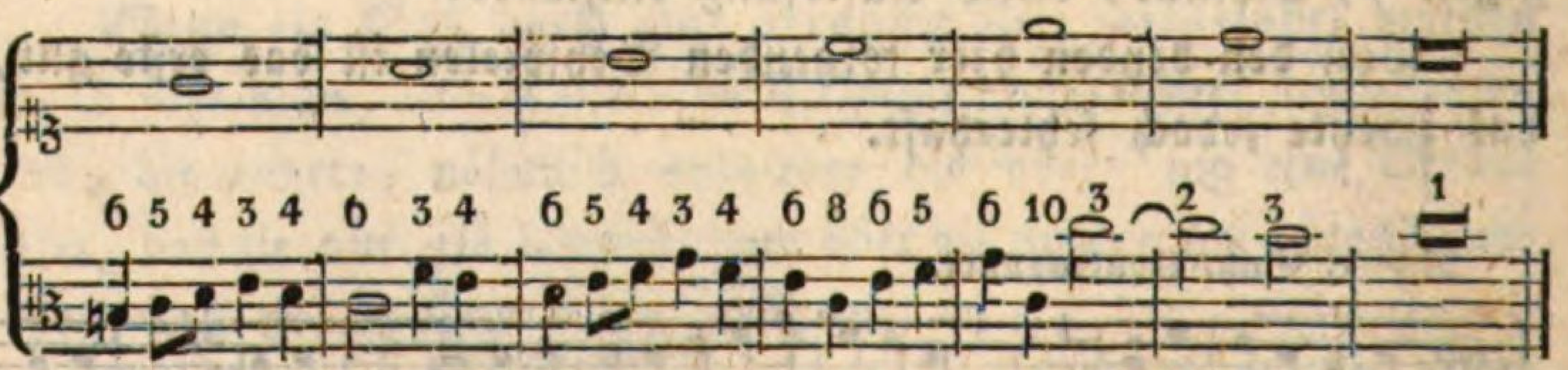
Octava gravis.



oder: Octava acuta.



Verkehrung oder Evolutio in Octavam acutam.

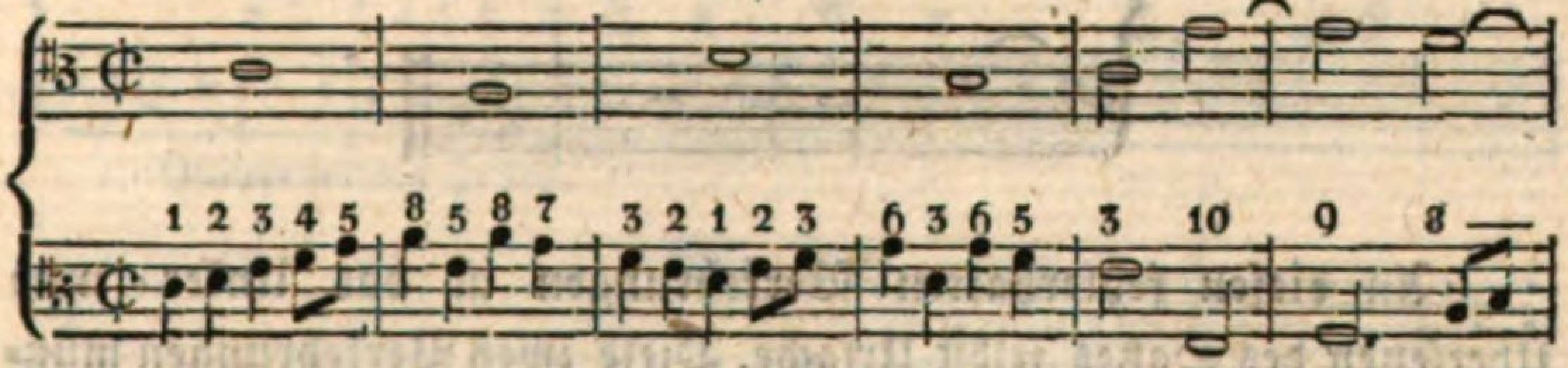


Die Verkehrung der Oberstimme in die Octave hinab (wo sie nun zur Unterstimme, die andere aber in ihrer vorigen Lage zur Oberstimme wird) heißt, wie schon gesagt, lateinisch Inversio oder Evolutio in Octavam gravem. Die Verkehrung der Unter=

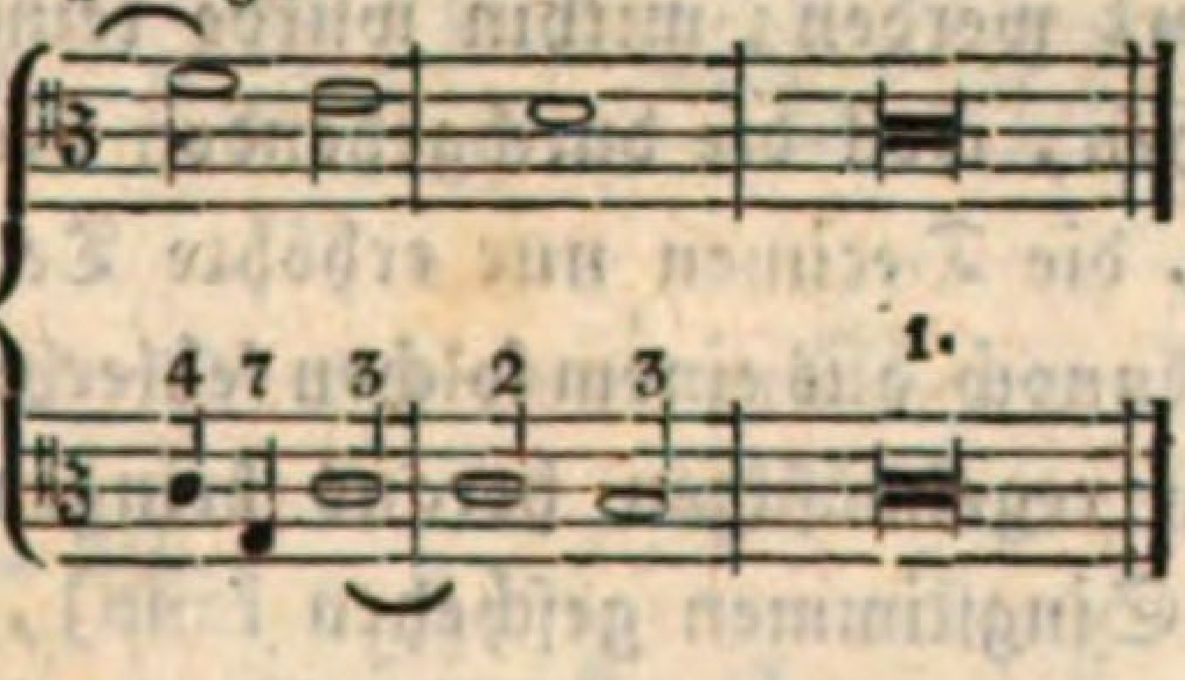
stimme in die Octave hinauf (wo sie zur Oberstimme, die andere Stimme aber, ohne Versetzung, zur Unterstimme wird), heißt Inversio oder Evolutio in Octavam acutam.

Wenn die Secunde zur None, die Terz zur Decime, die Quarte zur Undecime, die Quinte zur Duodecime, die Sexte zur Terzdecime, die Septime zur Quartdecime und die Octave zur Quintdecime wird, so taugen die Verkehrungen zum doppelten Contrapuncte der Octave nicht, wie das folgende Beyspiel zeigt.

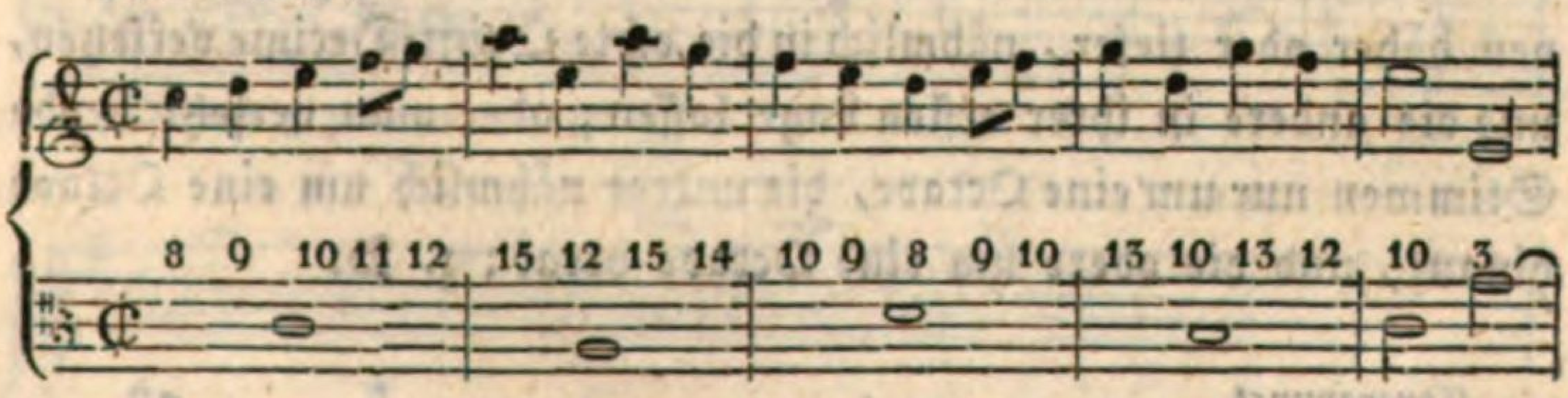
Nr. 2. Satz. übel.



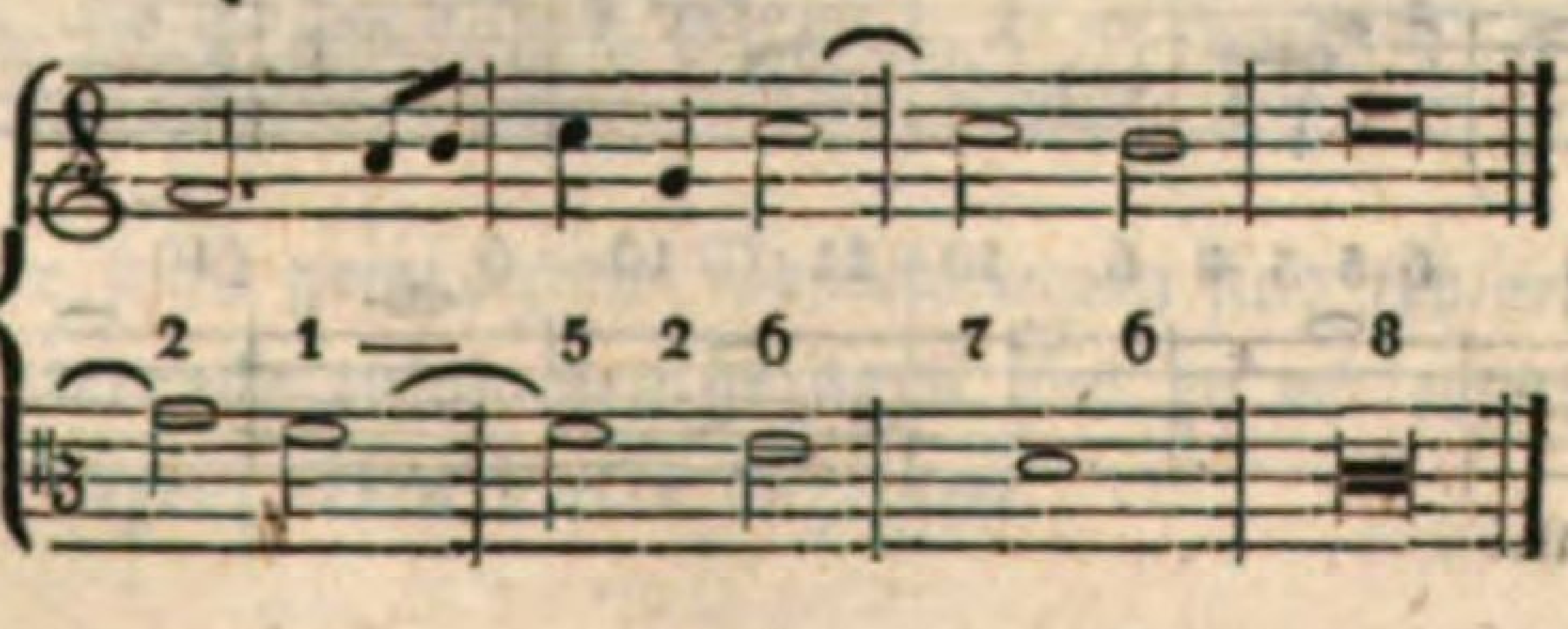
Hier gut.



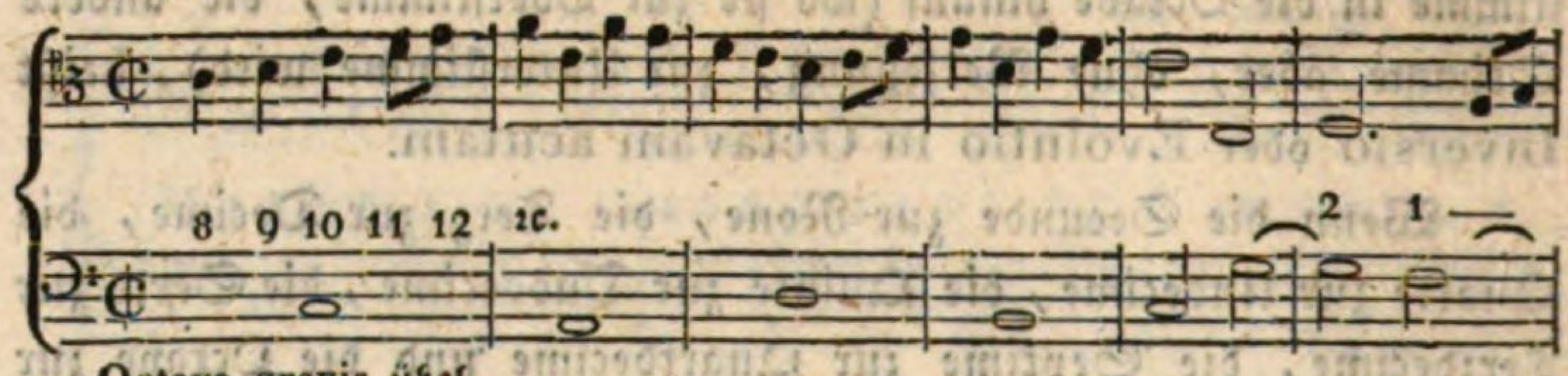
Octava acuta.



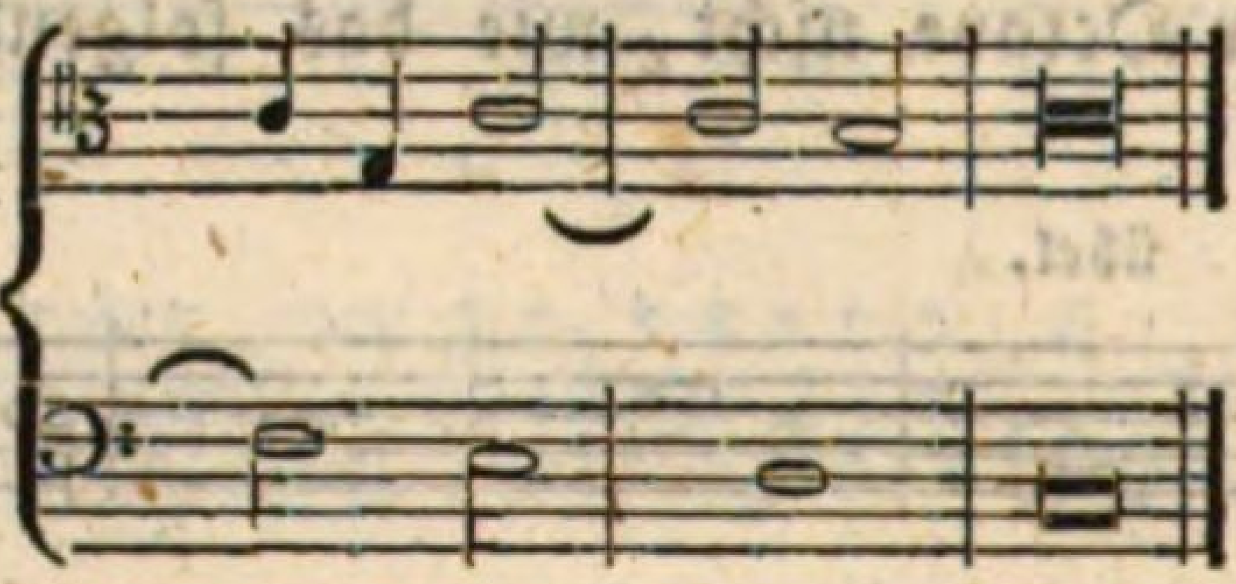
übel.



Oder:

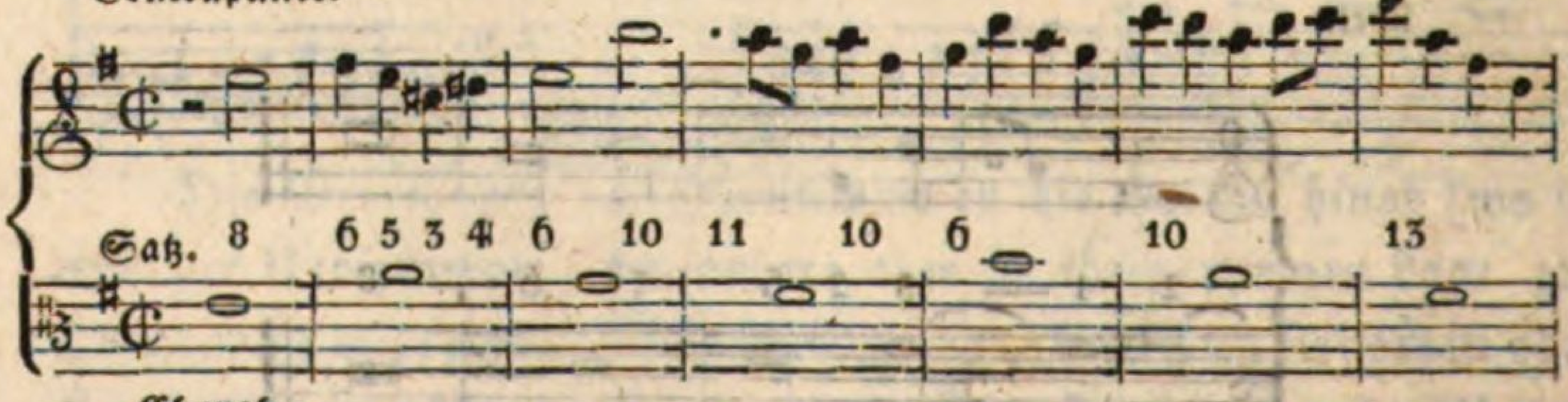


Octava gravis übel.

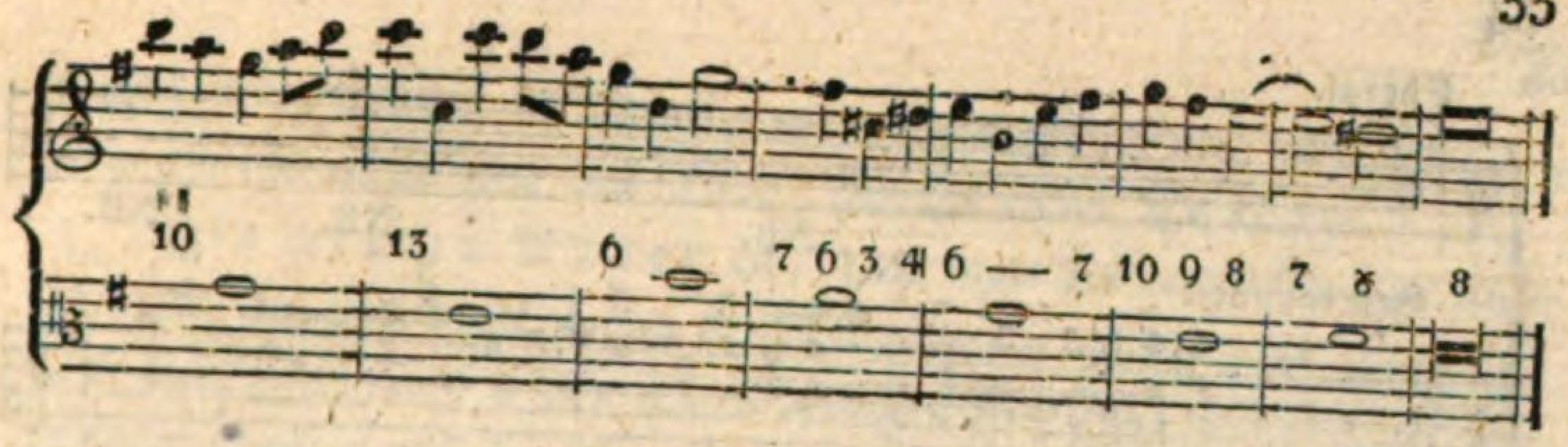


An diesen fehlerhaften Verkehrungen ist das Unter= und Übersetzen des Satzes selbst Ursache. Diese zwey Verkehrungen müßten mit einfachen Intervallen (Ziffern) nach der ersten Vorstellung des Satzes beziffert werden; mithin würde keine Veränderung der Intervalle entstehen, weil die durchgehenden Nonen hier nur erhöhte Secunden, die Decimen nur erhöhte Terzen u. s. w. sind. Will man aber dennoch aus einem solchen fehlerhaften Contrapuncte der Octave einen regelmäßigen heraus bringen (welches leichter mit Violin= als Singstimmen geschehen kann), so muß man eine von beyden Stimmen, mit welcher es thunlich ist, um zwey Octaven höher oder tiefer, nähmlich in die echte Quint=Decime versetzen, und die andere in ihrer ersten Lage lassen; oder man versetzt beyde Stimmen nur um eine Octave, die untere nähmlich um eine Octave hinauf, und die obere um eine Octave herab; z. B.

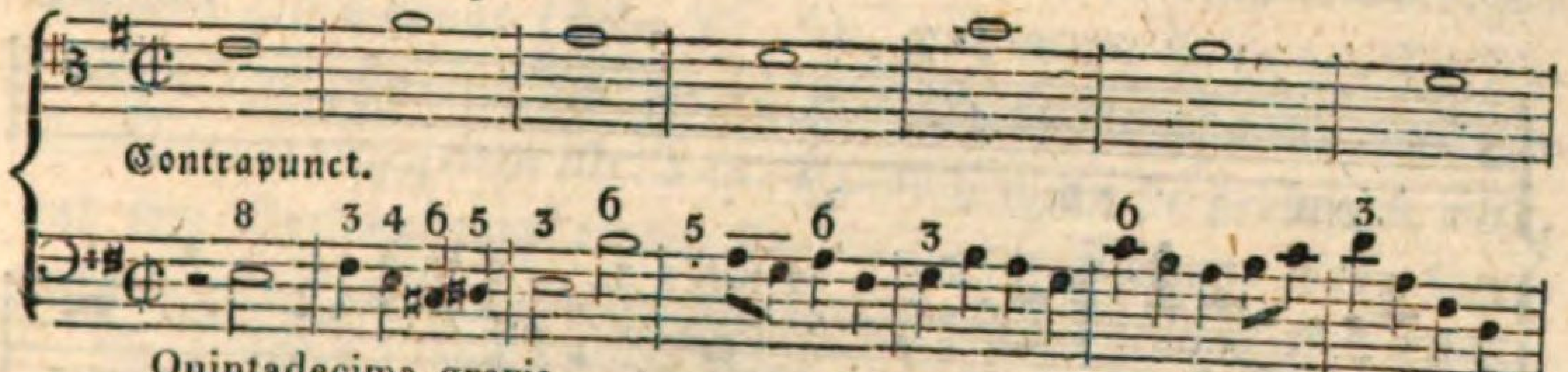
Contrapunct.



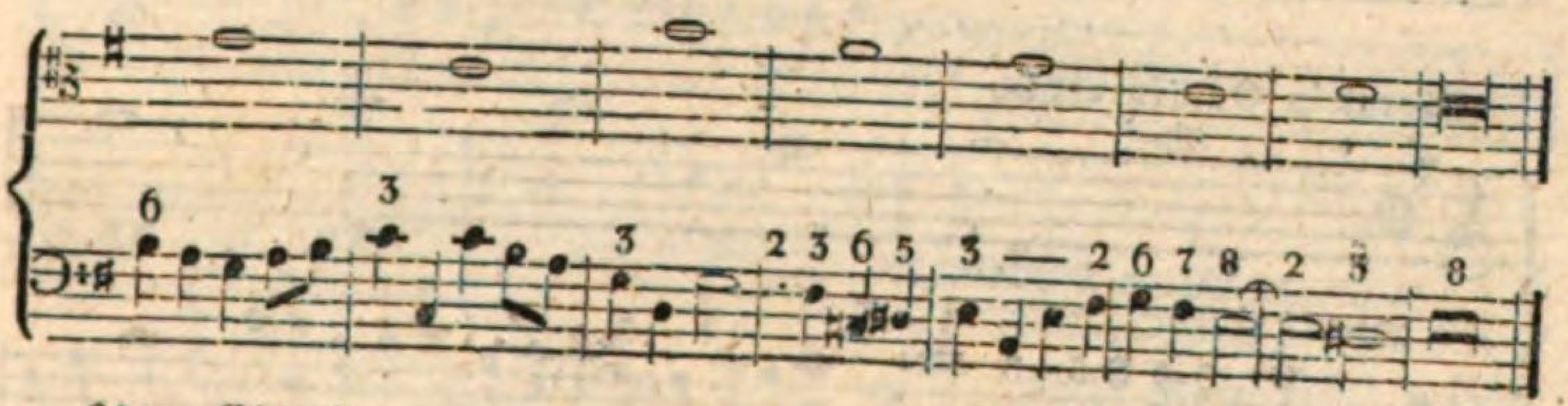
Choral.



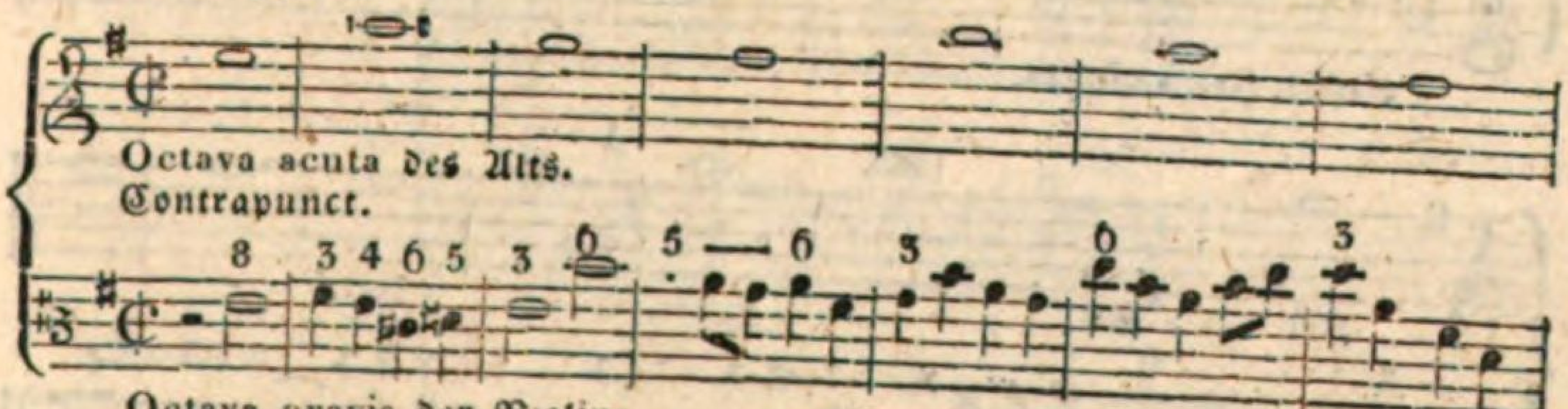
Choral. Verkehrungen.



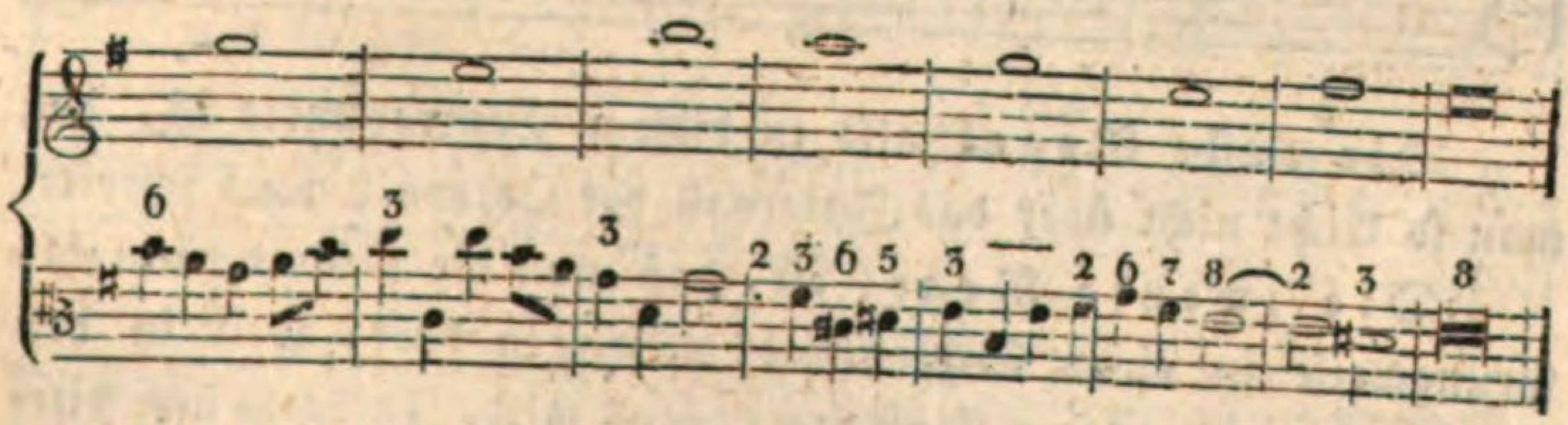
Quintadecima gravis.



Oder: Choral.

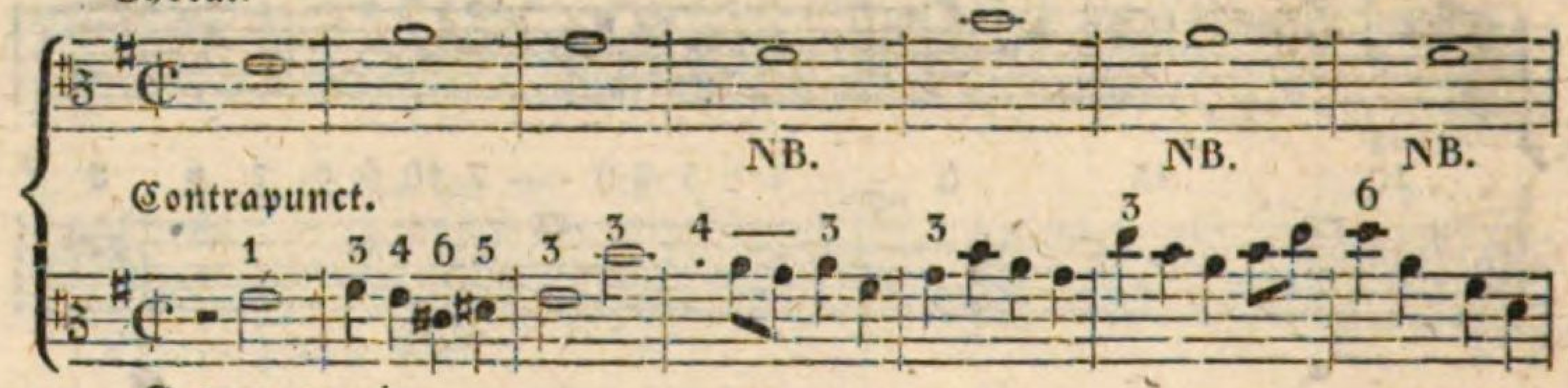


Octava gravis der Violine.

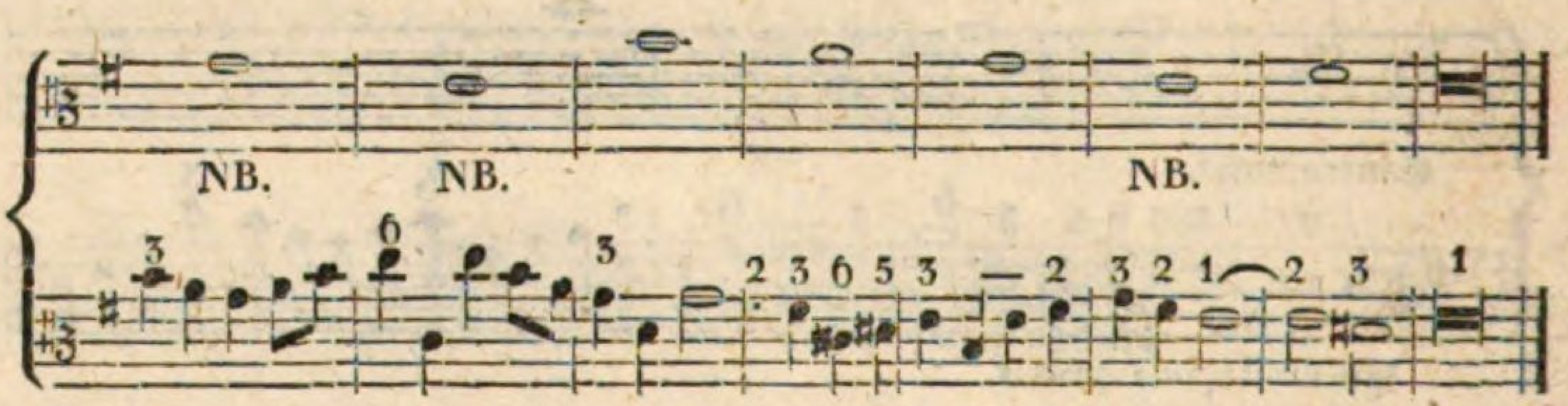


Folgende sonst gewöhnliche Verkehrungen sind fehlerhaft, weil die ersten Intervalle zusammen gezogen hier zu oft erscheinen, wie die mit NB. bezeichneten Tacte anzeigen.

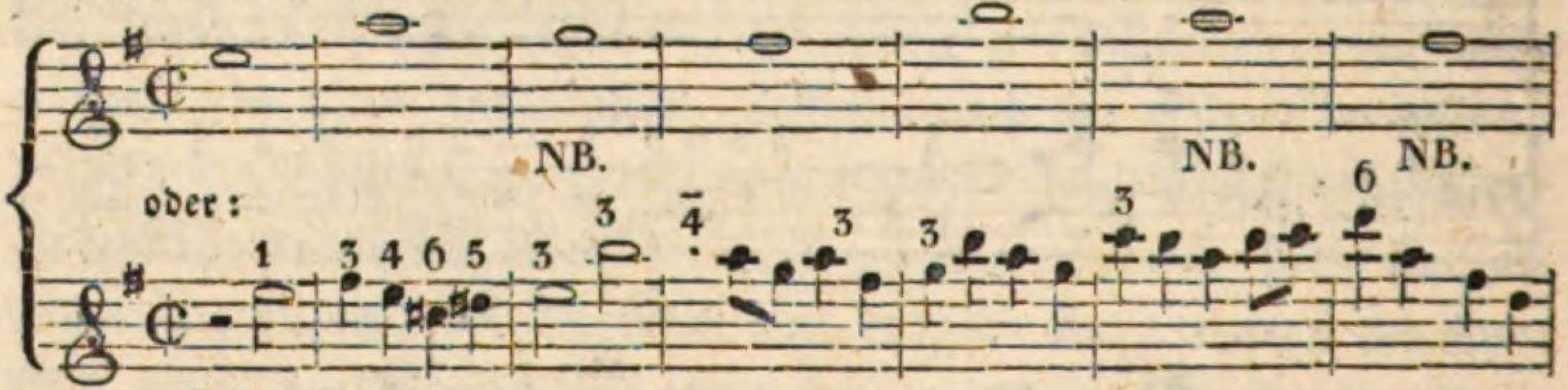
Choral.



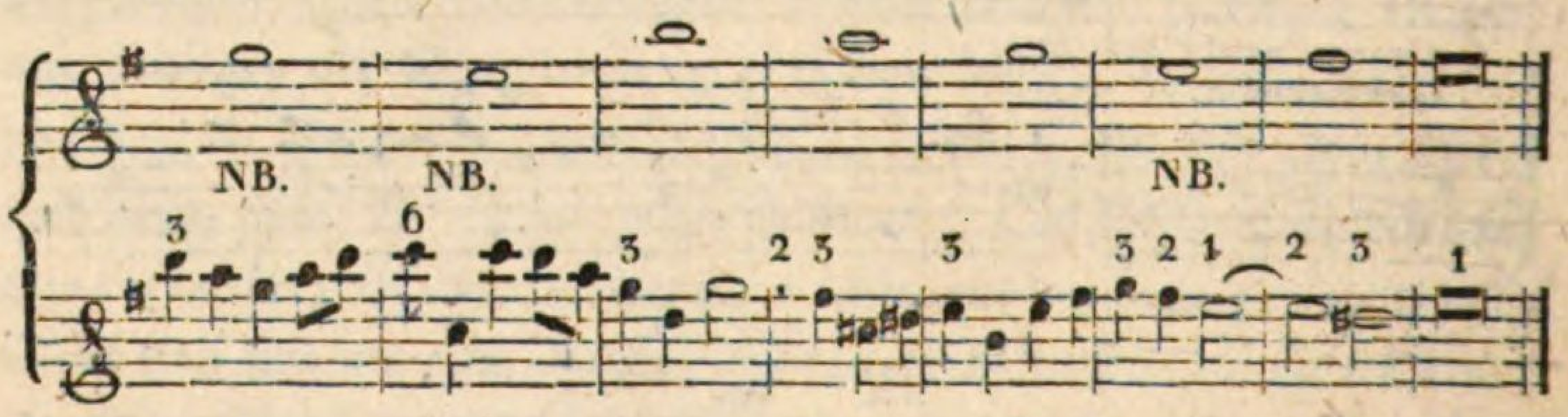
Octava gravis.



Choral in Octava acuta.



Erster Contrapunct.



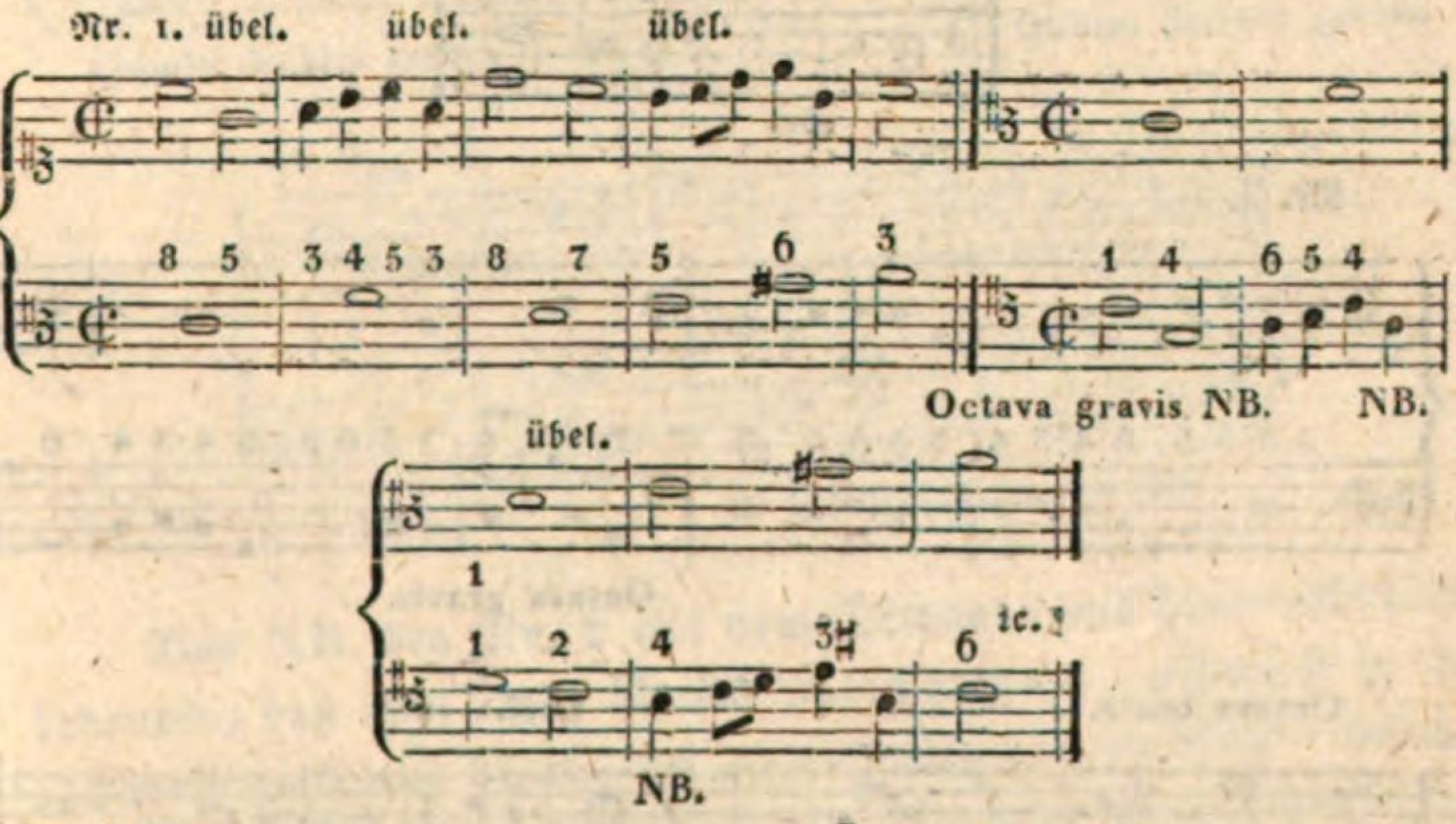
Die erste Regel also zu diesem Contrapuncte ist, daß man so leicht nicht über das Intervall der Octave hinaus schreite.

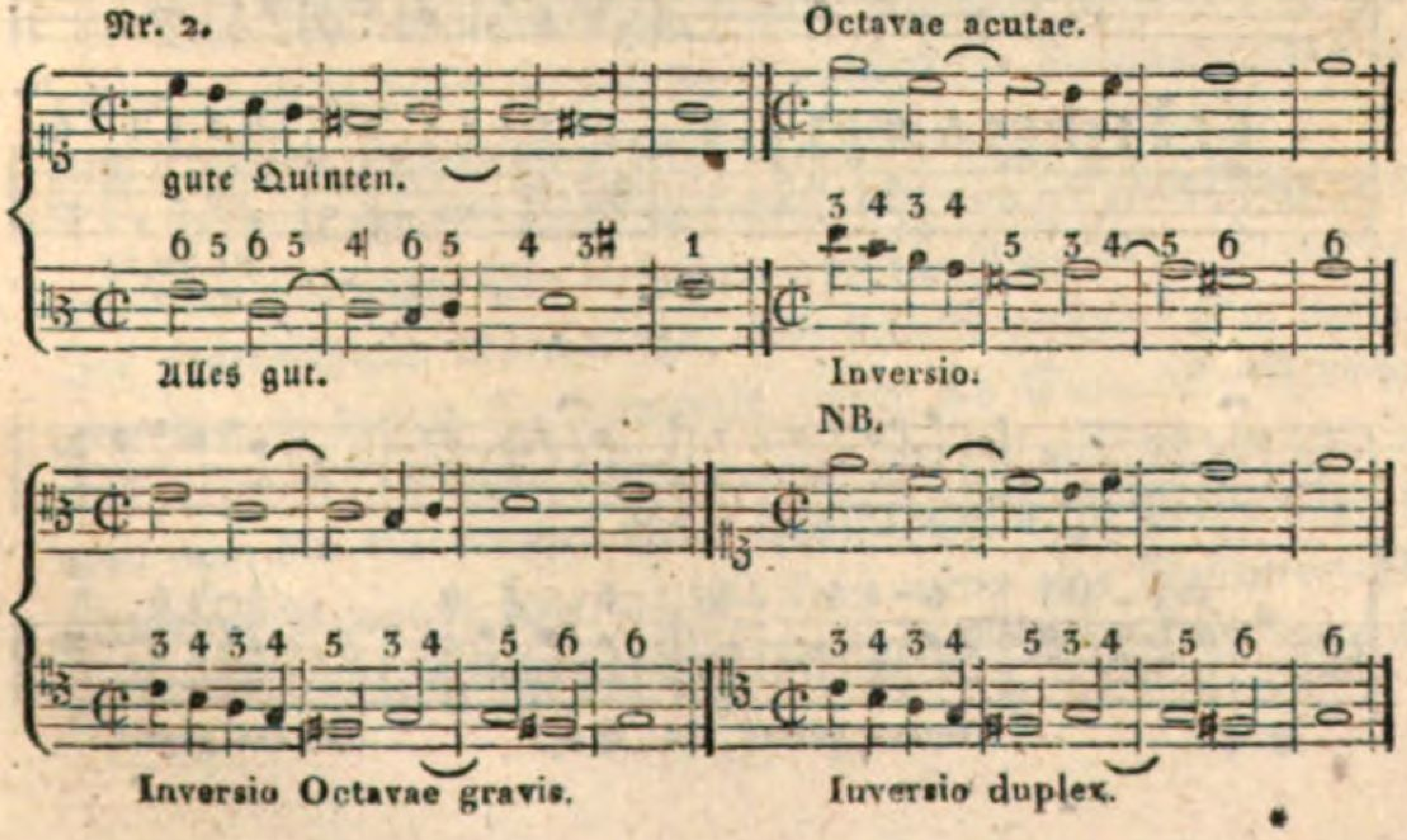
Die zweyte Regel ist, daß man die Octave niemahls sprungweise in einer Streichnote anbringen darf, weil in den Verkehrungen der leere Einklang daraus wird. In drey- und vierstimmigen Sätzen fällt diese Regel weg.

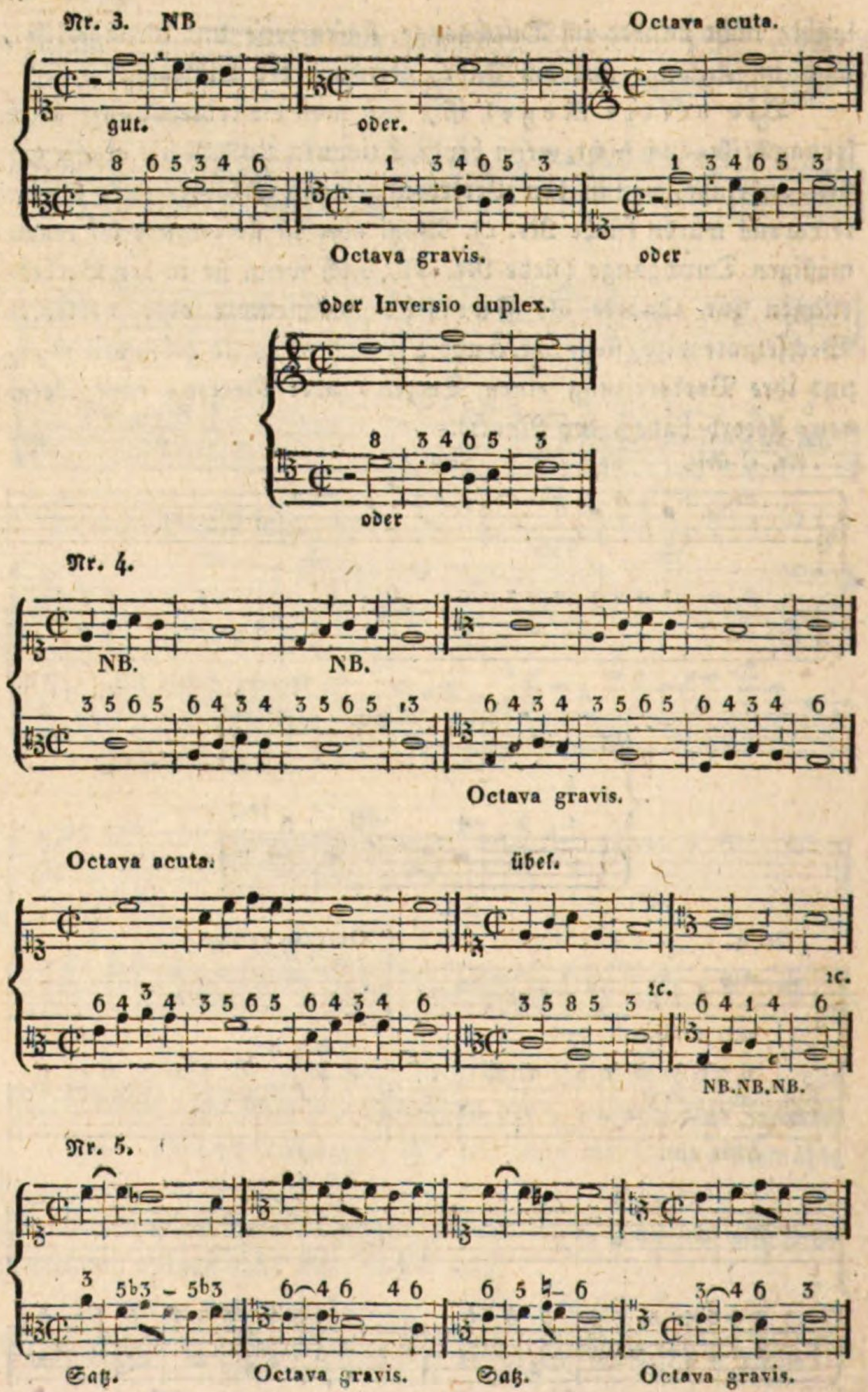
In zwey- und mehrstimmigen Sätzen ist die Octave in einer kurzen Bindung, die nähmlich nur einen halben Streich gilt, er-

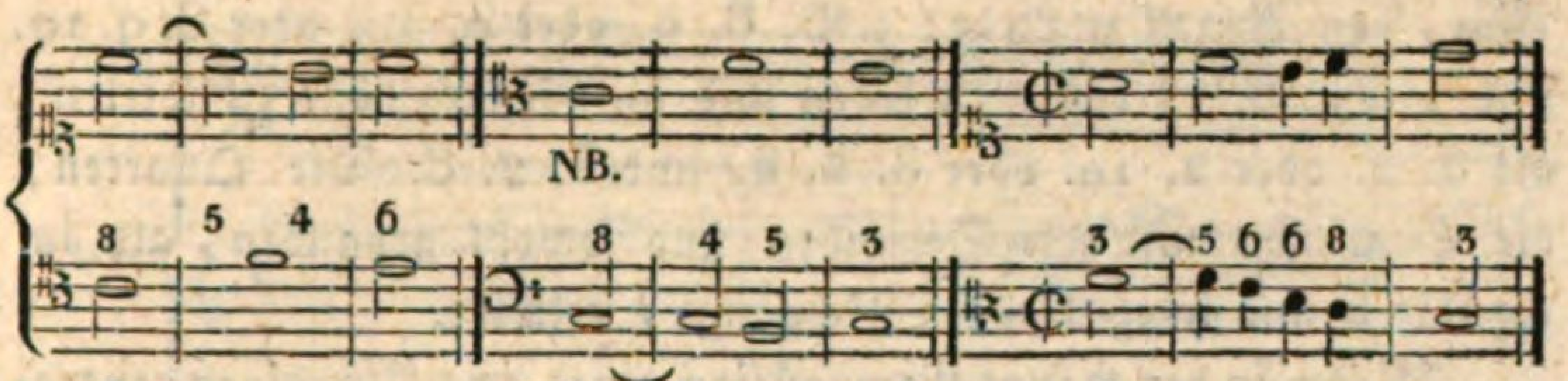
laubt; nicht minder im Durchgange stufenweise und sprungweise, auch im Anfange und am Ende, gleichwie der Einklang.

Die dritte Regel ist, daß man die reine Quinte nicht sprungweise, auch nicht, wenn beyde Stimmen stufenweise einher gehen, anbringe, weil in den Verkehrungen eine unvorbereitete Quarte daraus würde (siehe Nr. 1). Wohl aber ist sie erlaubt im regelmäßigen Durchgange (siehe Nr. 2), auch wenn sie in den Verkehrungen zur Quarte als Fuxische Wechselnote oder verkehrte Wechselnote wird (siehe Nr. 3 und 4), auch wenn sie gebunden wird, und ihre Vorbereitung einen Terzen- oder Sexten- oder Octaven-Accord hat (s. bey Nr. 5).

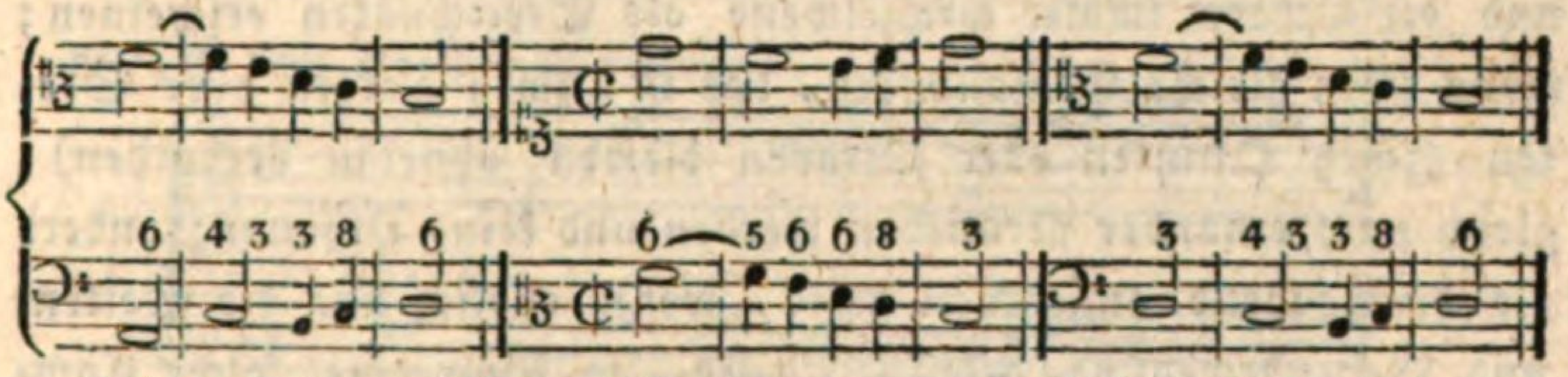




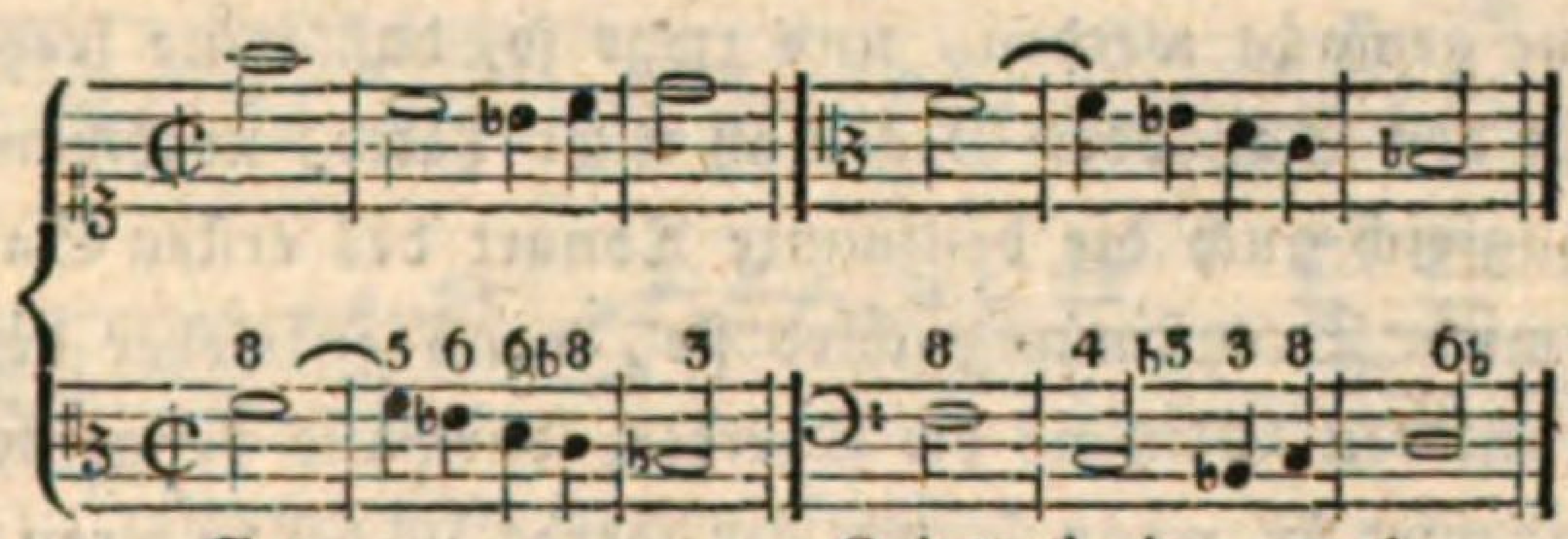

Nr. 3. NB
Octava acuta.
gut.
oder.
8 6 5 3 4 6
1 3 4 6 5 3
1 3 4 6 5 3
Octava gravis.
oder
oder Inversio duplex.
8 3 4 6 5 3
oder
Nr. 4.
NB.
NB.
3 5 6 5 6 4 3 4 3 5 6 5 ♯3
6 4 3 4 3 5 6 5 6 4 3 4 6
Octava gravis.
Octava acuta.
übel.
6 4 3 4 3 5 6 5 6 4 3 4 6
3 5 8 5 3 ꝛc.
6 4 1 4 6 ꝛc.
NB.NB.NB.
Nr. 5.
3
5♭3 – 5♭3
6⁀4 6 4 6
6 5 ♮– 6
3⁀4 6 3
Satz.
Octava gravis.
Satz.
Octava gravis.



Satz. Quinta decima gravis. Satz.



Quinta decima gravis. Satz. Quinta decima gravis.



Satz. Quinta decima gravis.

Das NB. bey Nr. 2 mit dem Discant- und Tenor-Schlüssel bedeutet, daß man beyde Verkehrungen zugleich, nähmlich in die Octave hinauf und herab, machen darf, wenn es die Noth erheischt.

Das NB. aber unter Nr. 5 mit Alt- und Baß-Schlüssel bedeutet, daß es besser sey, wenn bisweilen die Decimaquinta, um den Einklang a due zu vermeiden, gebraucht werde.

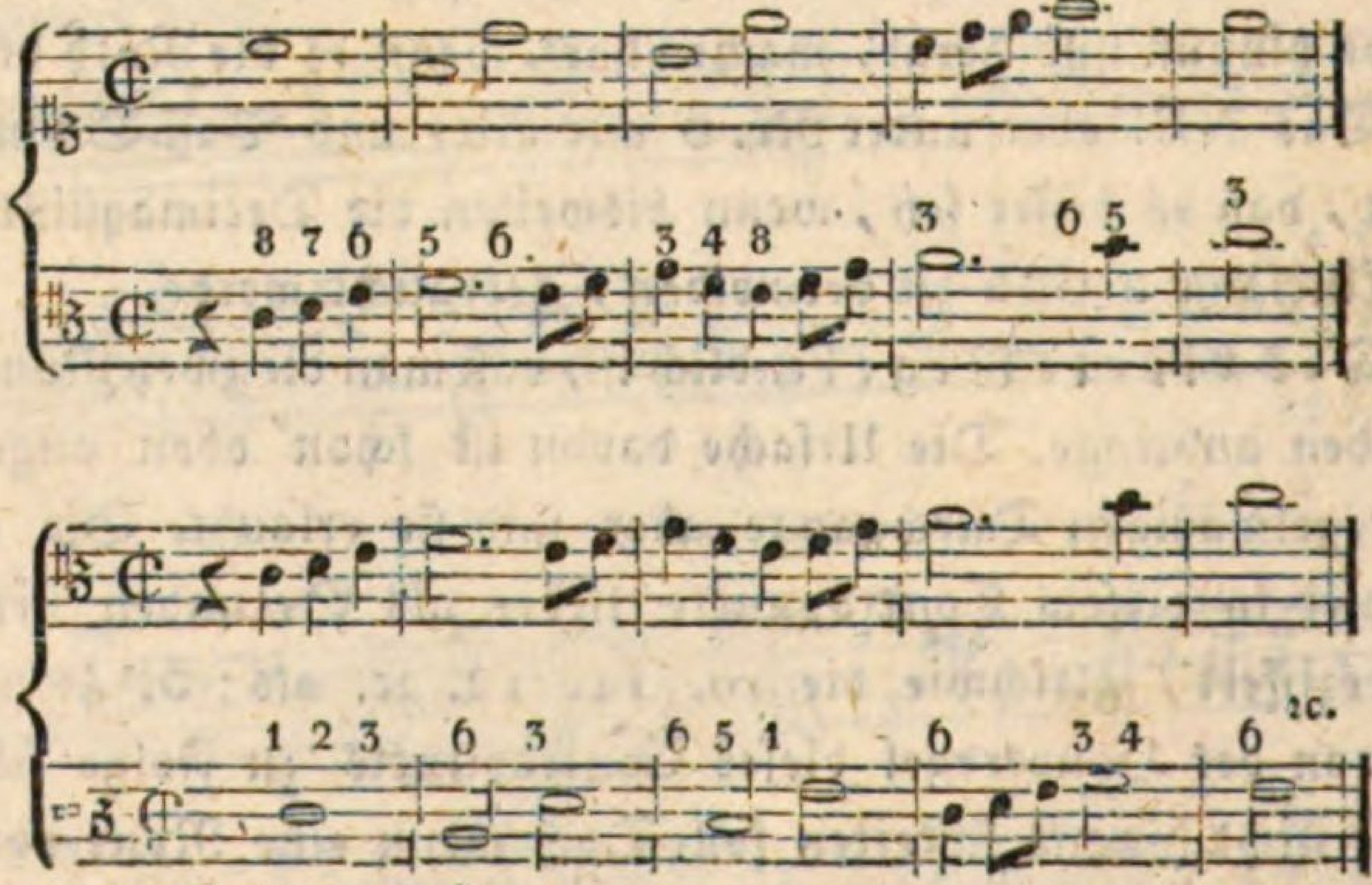
Die vierte Regel endlich ist, daß man die zwey Nonen nicht gebunden anbringe. Die Ursache davon ist schon oben angegeben. Im regelmäßigen Durchgange aber sind sie erlaubt. Sie werden aber hier in diesem Contrapuncte lieber als Secunden betrachtet und beziffert, gleichwie die 10. 11. 12. ꝛc. als: 3. 4. und 5., weil man der Hauptregel dieses Contrapuncts zu Folge über die Octave nicht hinaus schreiten soll. Doch wenn eine None vorsätzlich gebraucht wird, so steht sie am besten neben der Octave oder De-

cime, den Augen zu Liebe; z. B. 8. 9. oder 9. 10. oder 8. 9. 10. und 10. 9. 8. ist besser zu sehen und im Generalbasse zu spielen, als 8. 2. oder 2. 10. oder 8. 2. 3. und 3. 2. 8. Die Quarten, die Septimen und die Secunden sind sowohl gebunden, als im regulären und irregulären Durchgange, erlaubt.

Wenn in der Haupt-Composition eines zweystimmigen contrapunctischen Satzes von dieser Gattung nur die Terz, die Sexte und die Octave immer wechselweise als Streichnoten erscheinen; wenn zwey gleiche Consonanzen, das ist, zwey Terzen oder Sexten (zwey Quinten oder Octaven bleiben ohnehin verbothen), gleich nach einander vermieden werden und keine Dissonanz anders als durchgehend angebracht wird, wenn endlich nur die Seiten- und Gegenbewegung gebraucht wird, so kann eine solche Composition ganz leicht drey- und vierstimmig zugleich im Contrapuncte der Decime gemacht werden, und zwar so, daß keine freye Stimme, welche den Satz oder Gegensatz nicht hätte, nothwendig ist, und daß zugleich auch die bestimmte Tonart des ersten Satzes beybehalten wird. Dreystimmig wird sie, wenn entweder der oberen oder der unteren Stimme die Oberterz durchaus beygefügt wird; vierstimmig wird sie, wenn sowohl der oberen als der unteren Stimme die Oberterz durchaus zugestellt wird; z. B.

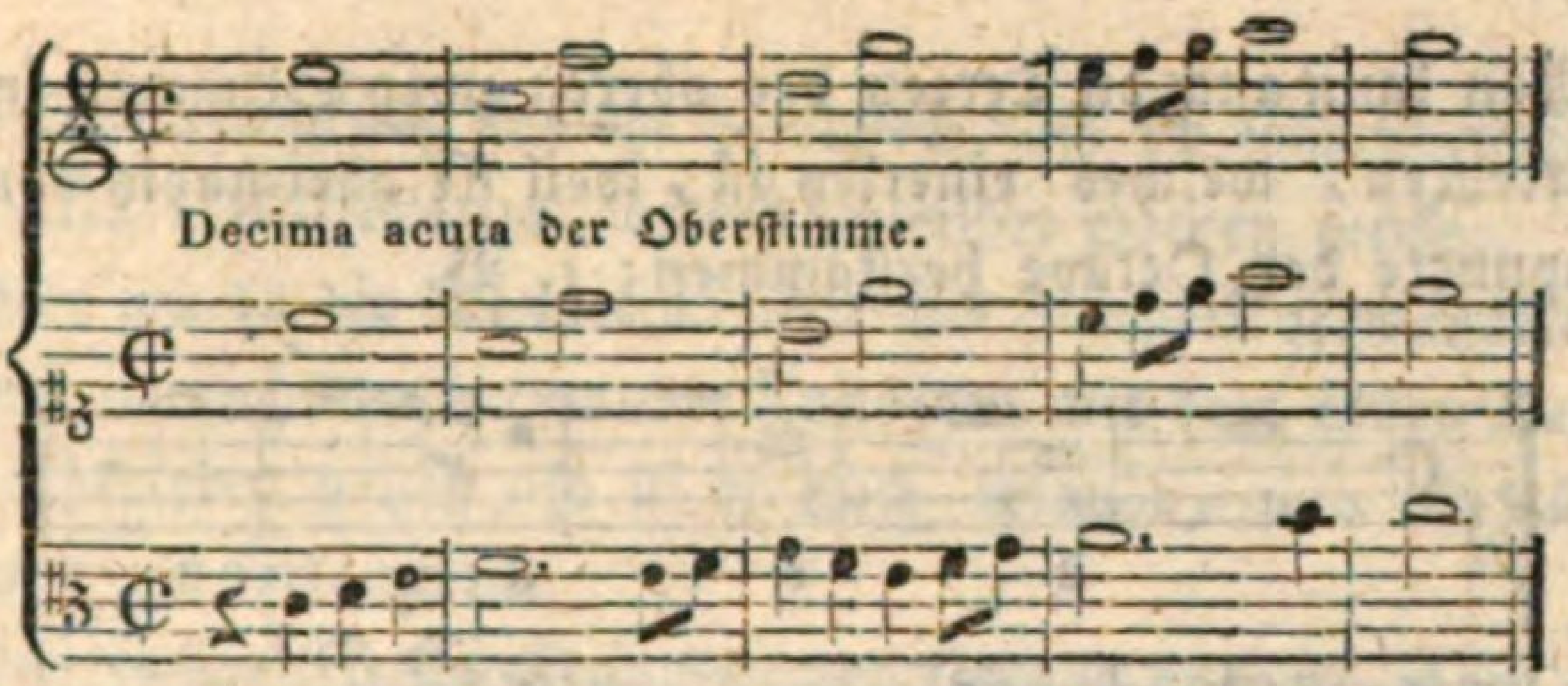
Hauptsatz.

a due.

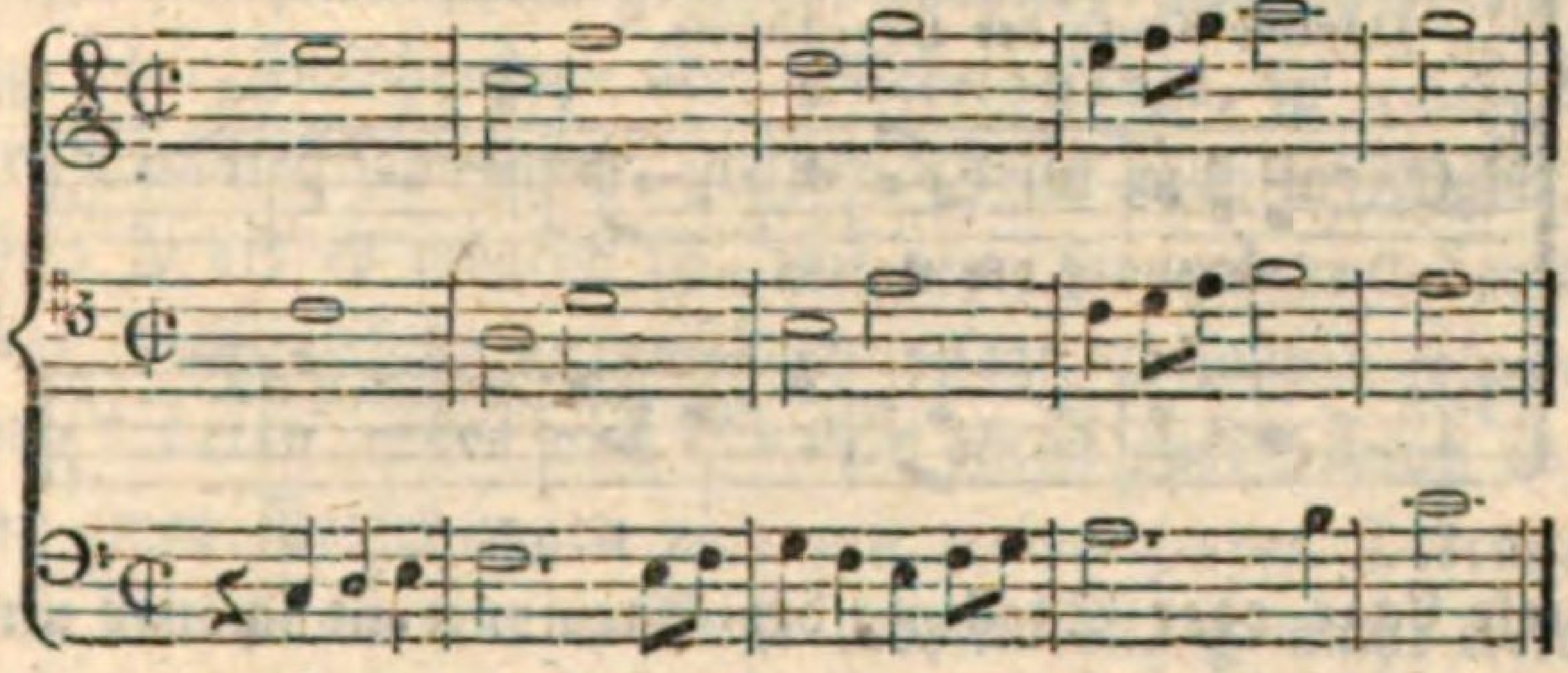


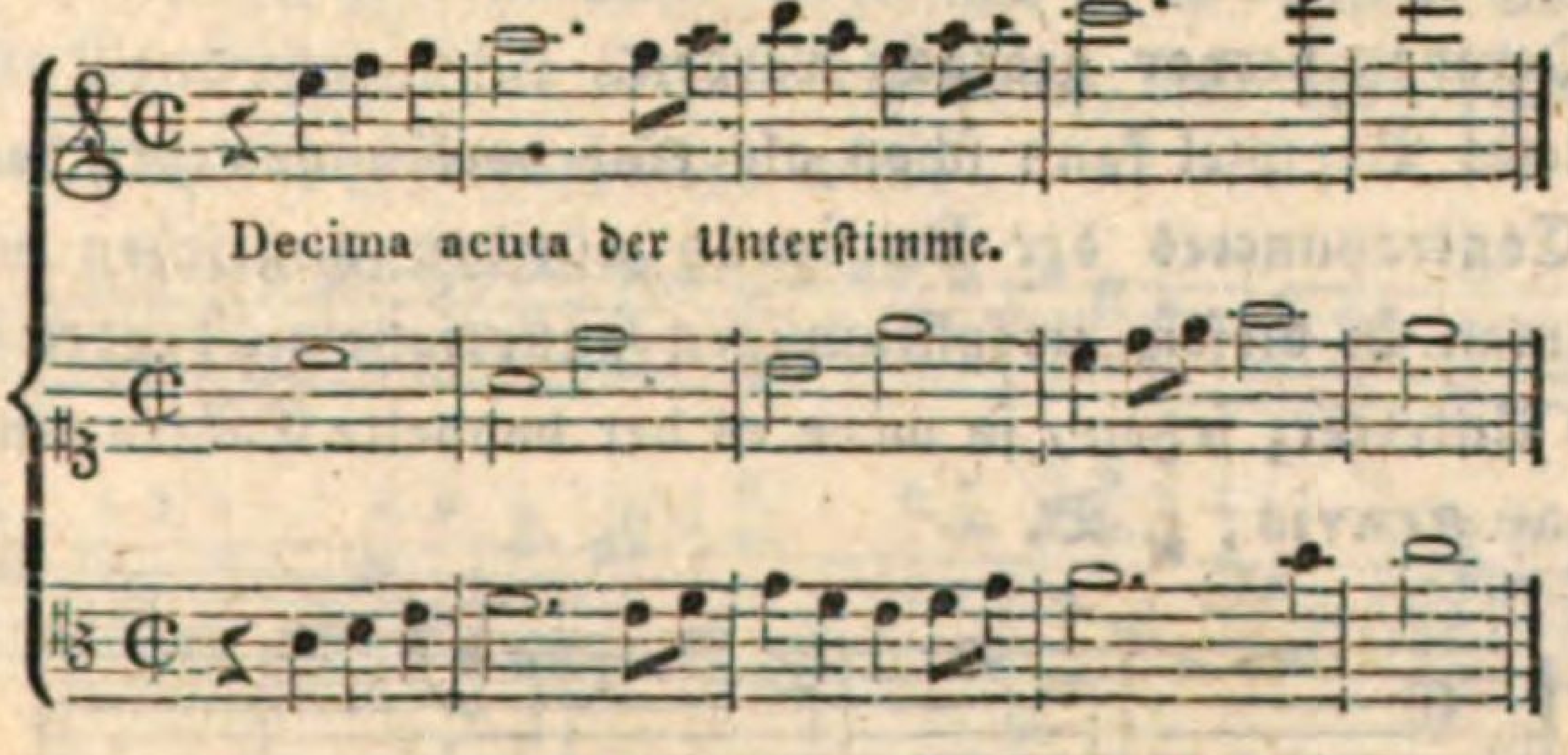
Octava gravis.

a trè.

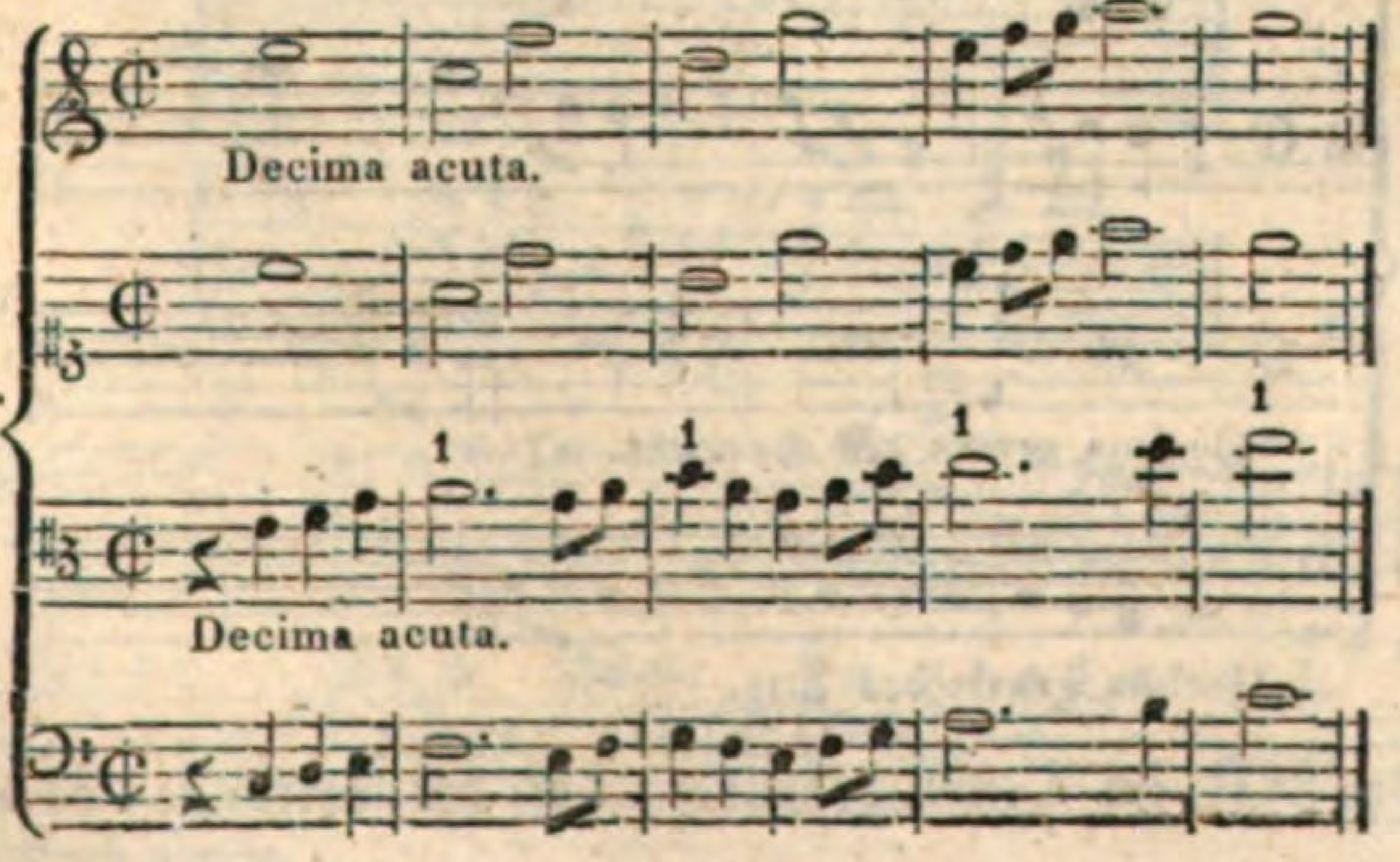


oder um echte Decimen zu bekommen.

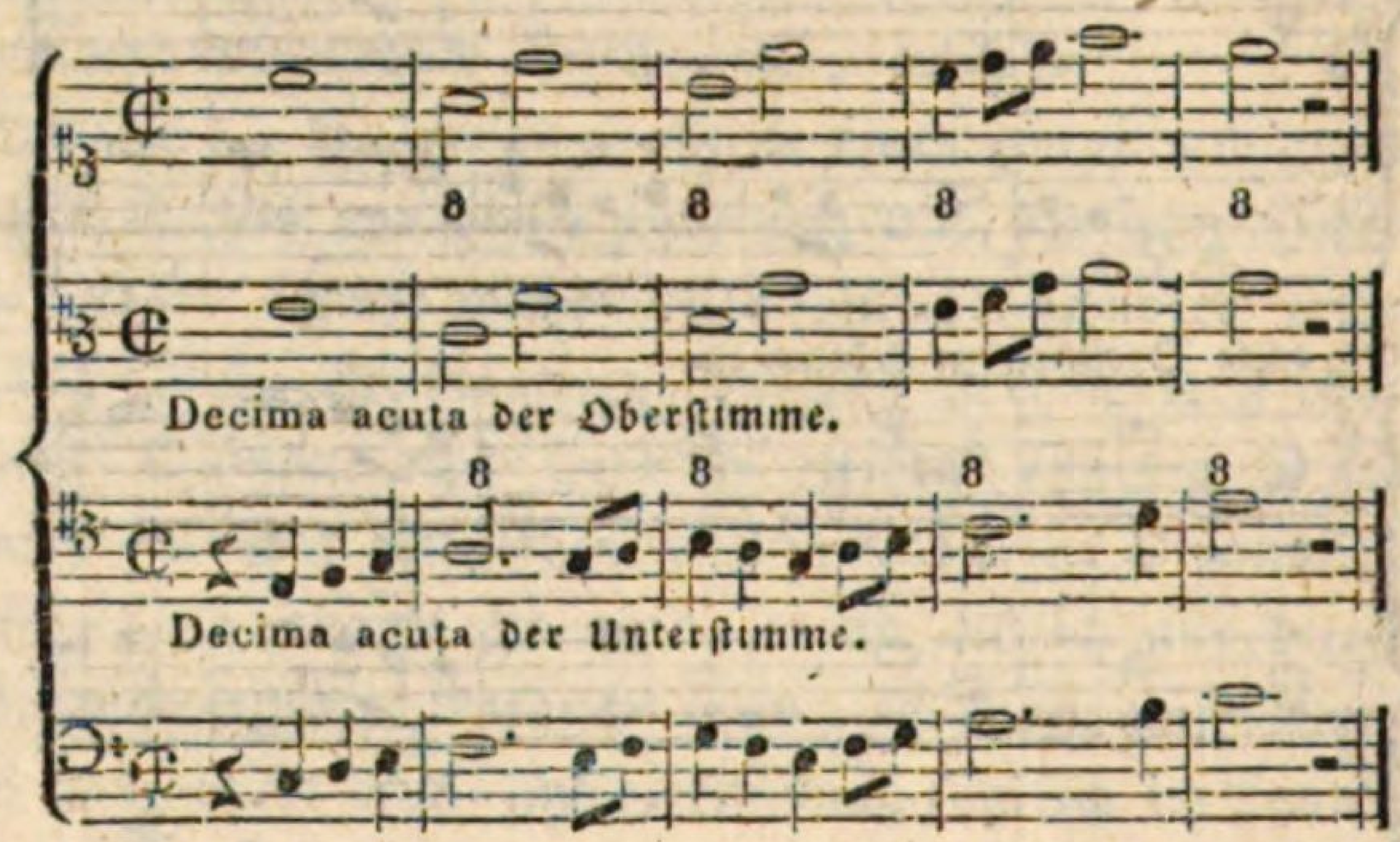




a quatro.

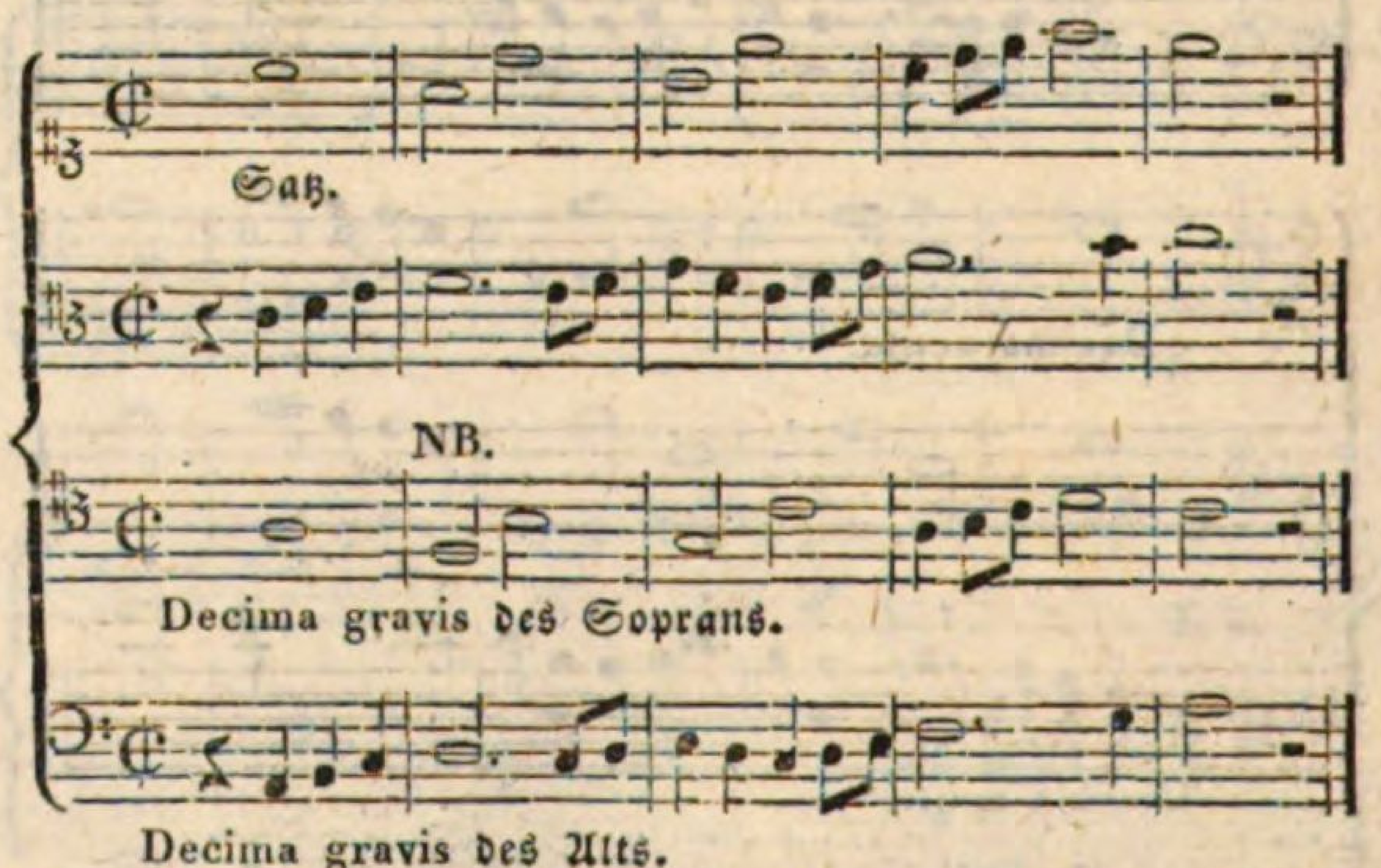


Man kann auch die Terzen der oberen zwey Stimmen in Sexten verkehren, welches einerley ist, weil sie abermahls von dem Contrapuncte der Octave herstammen; z. B.



Diese Lage oder Stellung der Harmonie ist schöner und vollstimmiger, als die vorige, weil hier statt der obigen leeren Einklänge Octaven hervor gebracht werden.

Dieses Beyspiel kann schon als eine vorläufige Lehre des doppelten Contrapunctes der Decimae acutae angesehen werden. Wollte man in diesem zweystimmigen Hauptsatze zu beyden Stimmen die Unterterz setzen, so wäre es der doppelte Contrapunct der Decimae gravis; z. B.



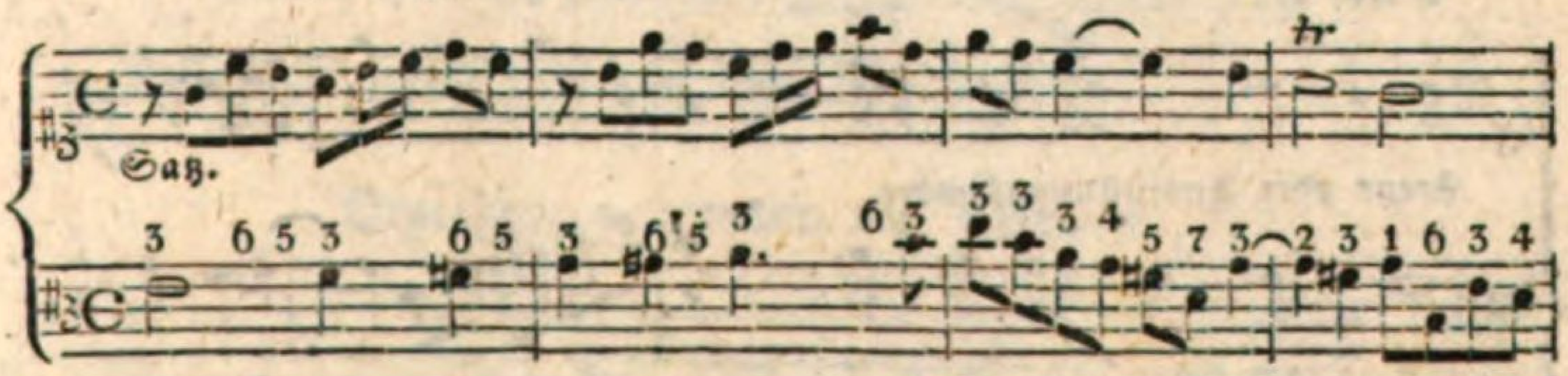
Decima gravis des Alts.

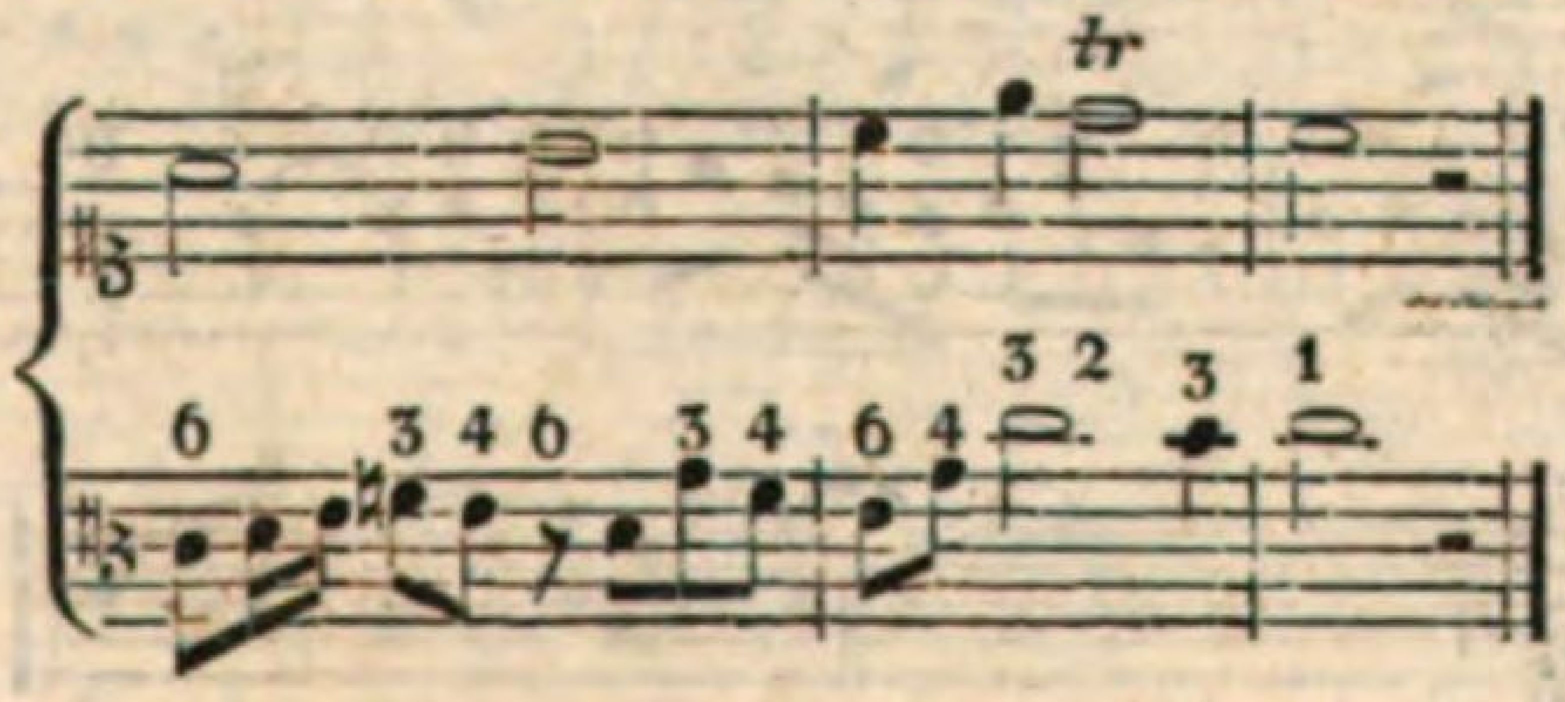
Das NB. im Tenor bedeutet, daß der Tritonus- oder über-

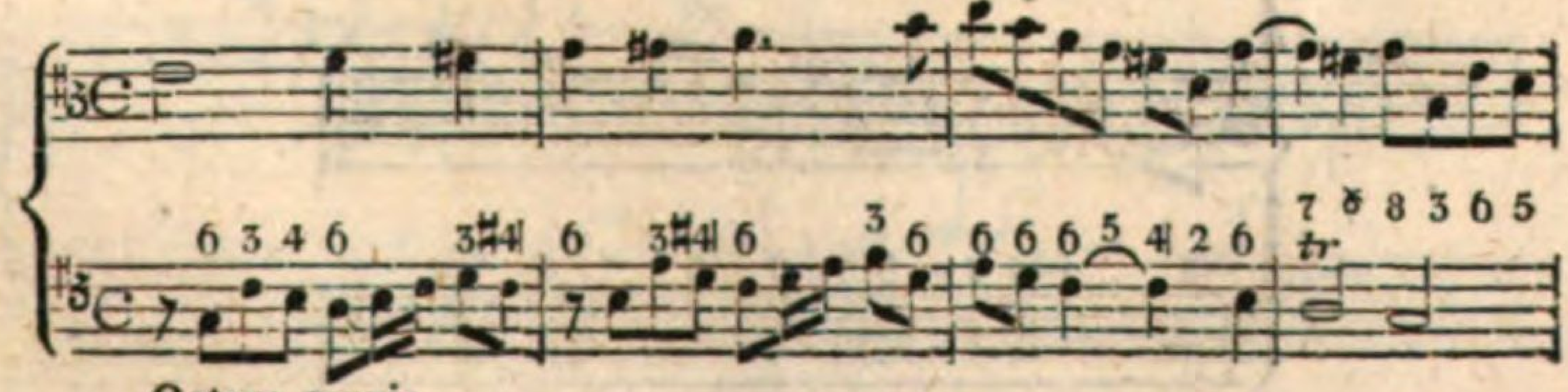
mäßige Quartensprung sowohl in diesem, als im folgenden Contrapuncte alla Duodecima, öfters geduldet werden müsse.

Hier wurde die Tonart C-dur ins A-moll verwandelt. Will man noch in mehrere verwandte Tonarten mit dem ersten Beyspiele der Oberdecimen gehen, so ist es auch erlaubt, und oft nützlich, eine Fuge zu verlängern.

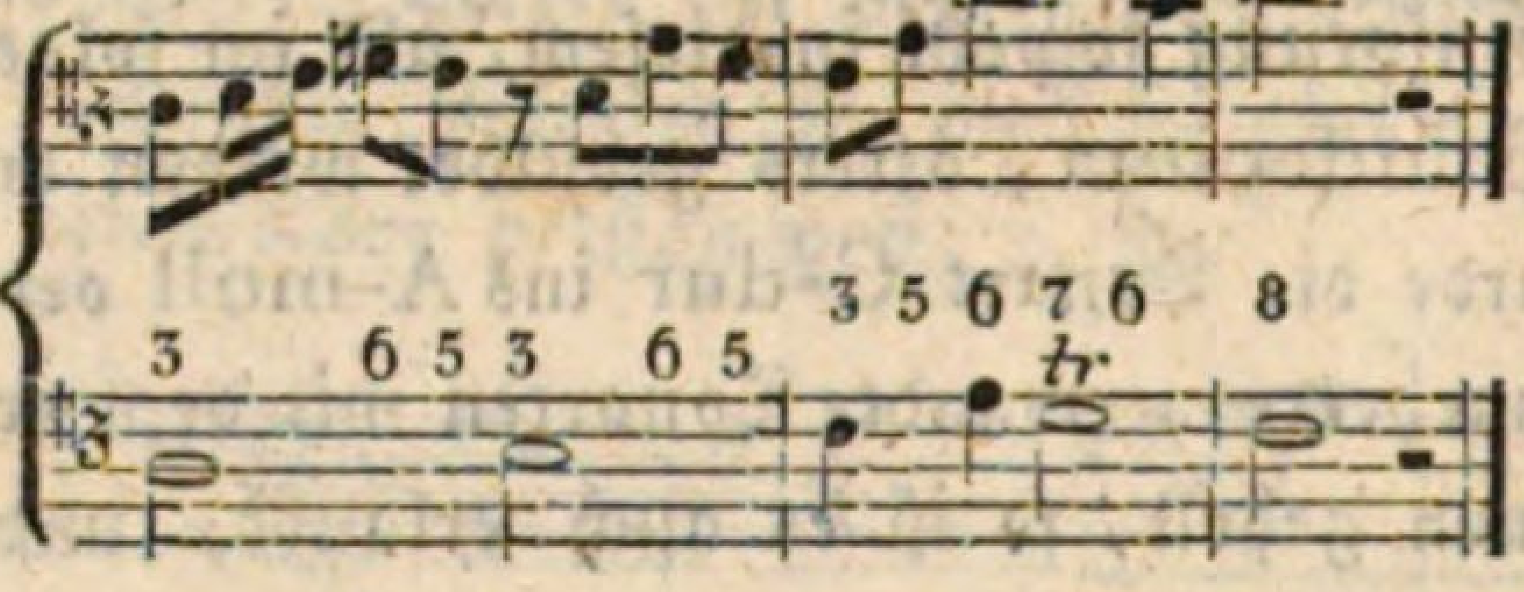
Den doppelten Contrapunct der Octave braucht man also zu einem Choral, wie schon gezeigt worden, auch zu einem freyen Gesange oder Zwischensatze oder Mittelgesange, in welchem Style das Stück immer seyn mag, meisten Theils aber in Fugen, worin man ihn, so oft es möglich ist, mit dem Hauptsatze oder Gegensatze oder Zwischensatze anzuwenden pflegt. Hierüber folgen zwey Beyspiele, deren erstes aus C-dur einen Zwischensatz vorstellt, nach den zwey Versetzungen aber mit einem freyen Discant, hernach auch mit einem freyen Basse dreystimmig gemacht wird. Das zweyte Beyspiel ist eine kurze Orgelfuge in D-dur, worin der doppelte Contrapunct der Octave durchaus, bald oben bald unten, mit dem Gegensatze beybehalten wird.



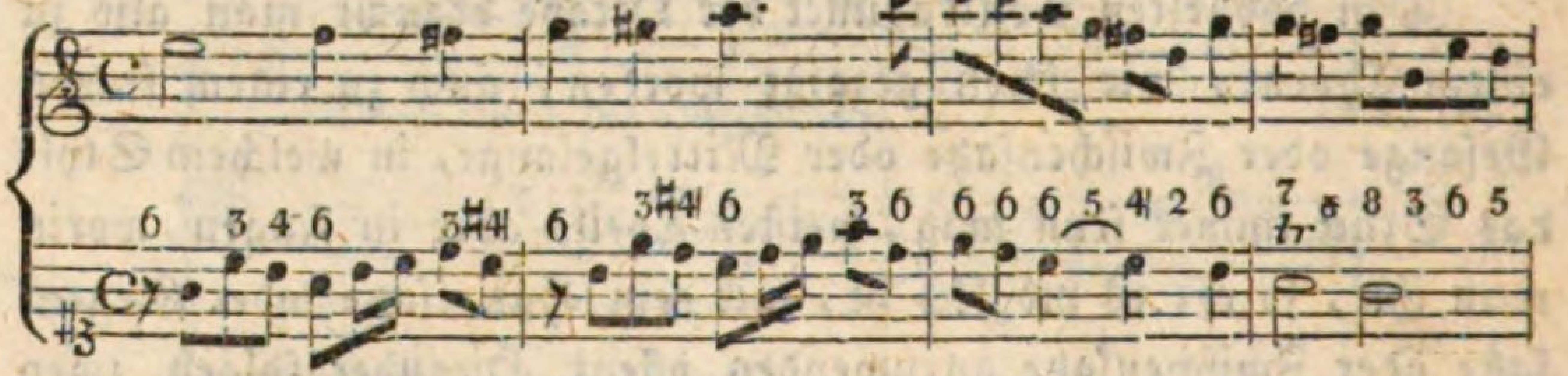


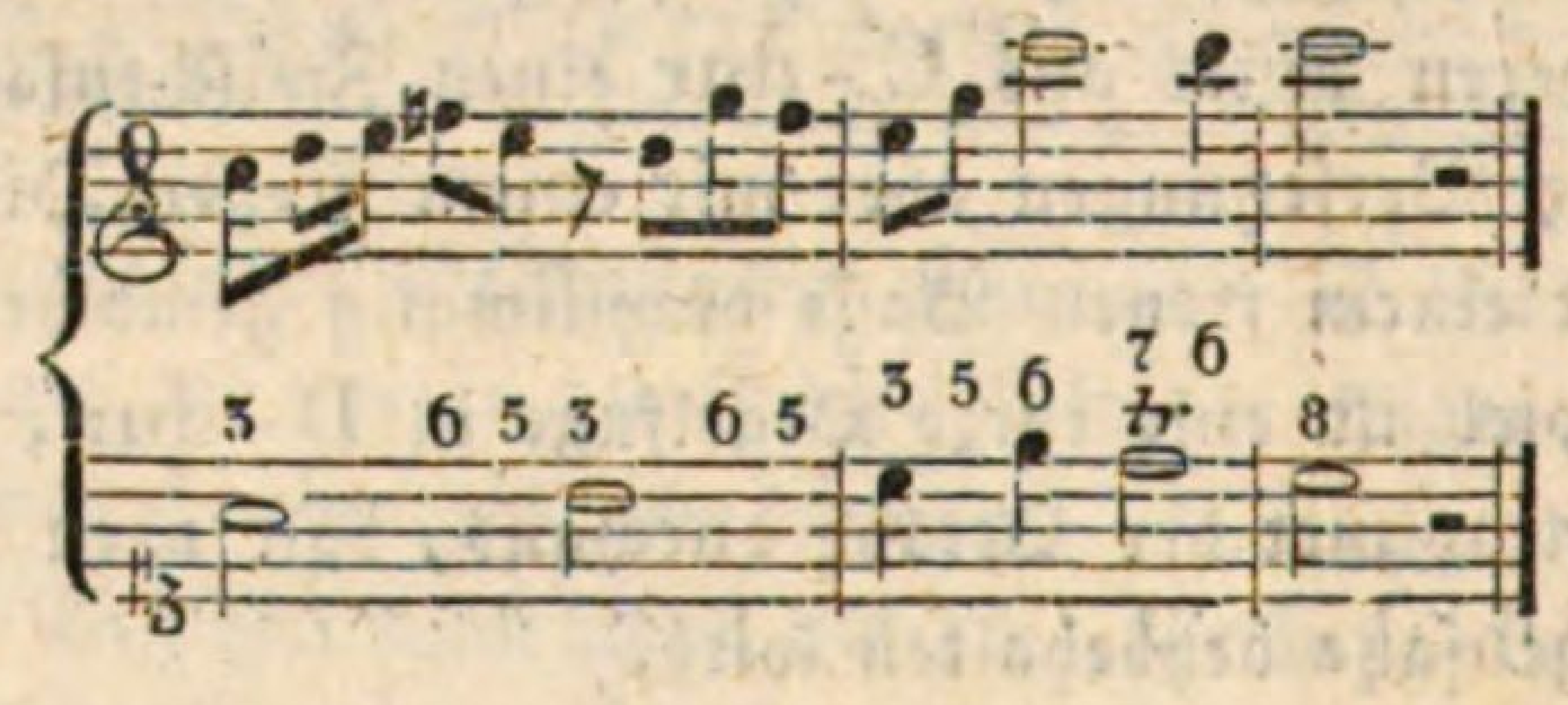


Octava gravis.

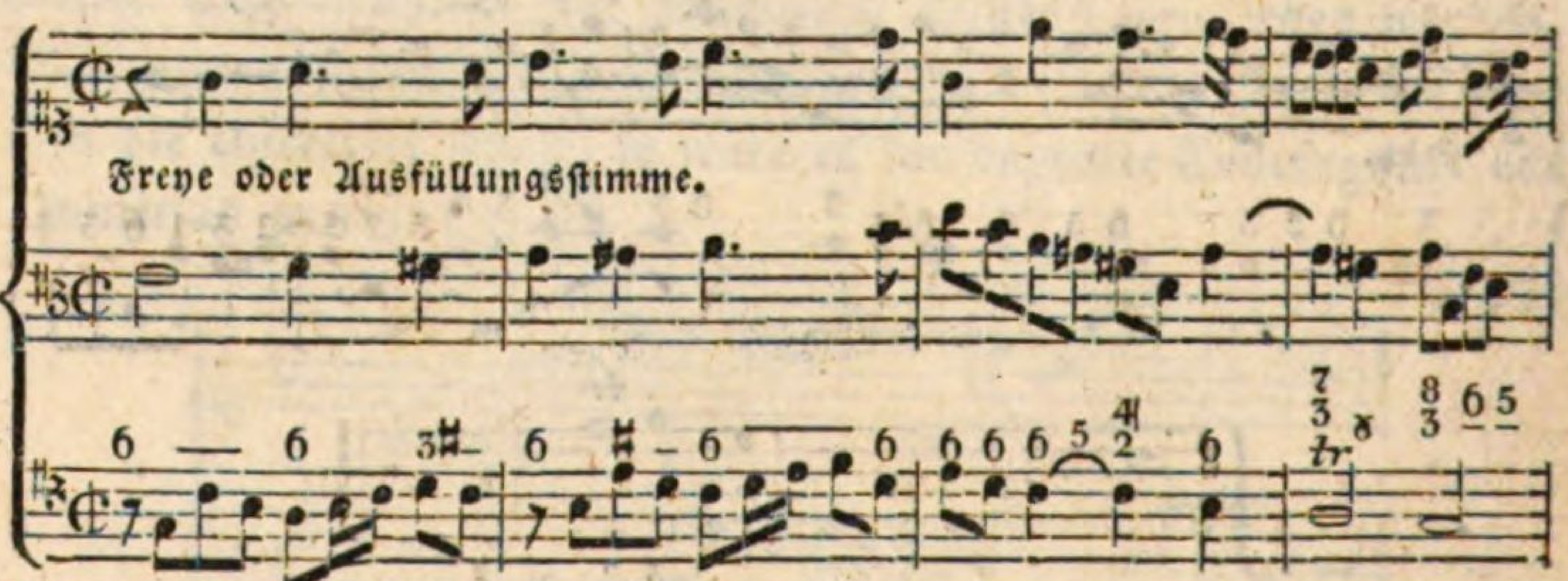


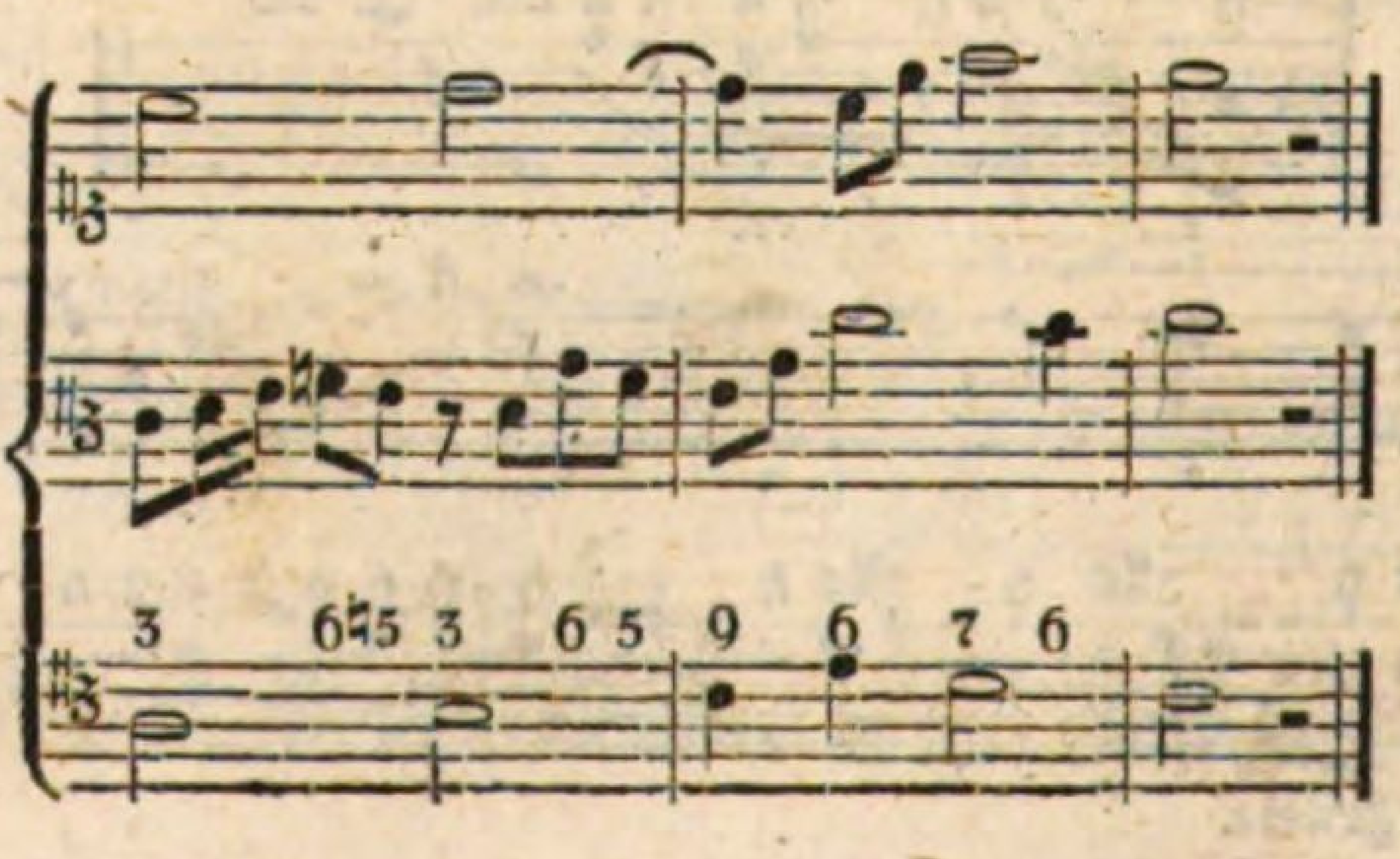
Octava acuta.



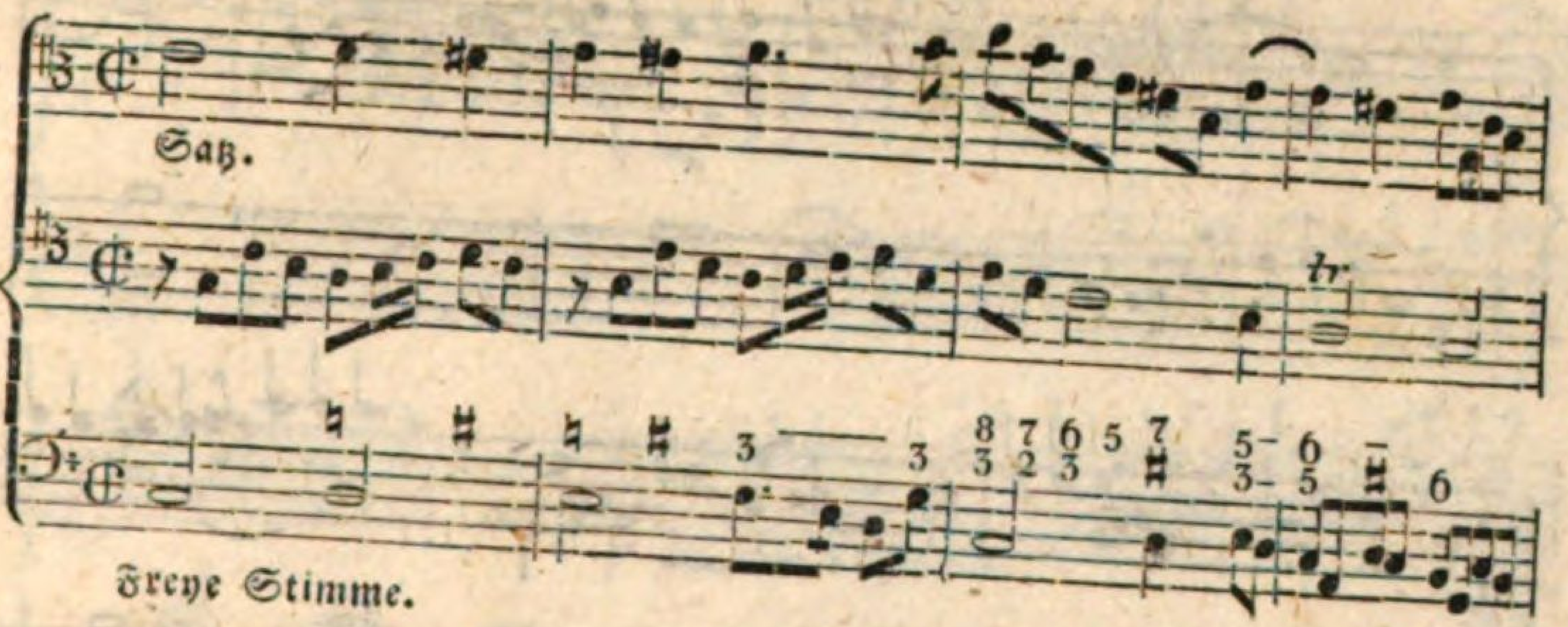


a trè.

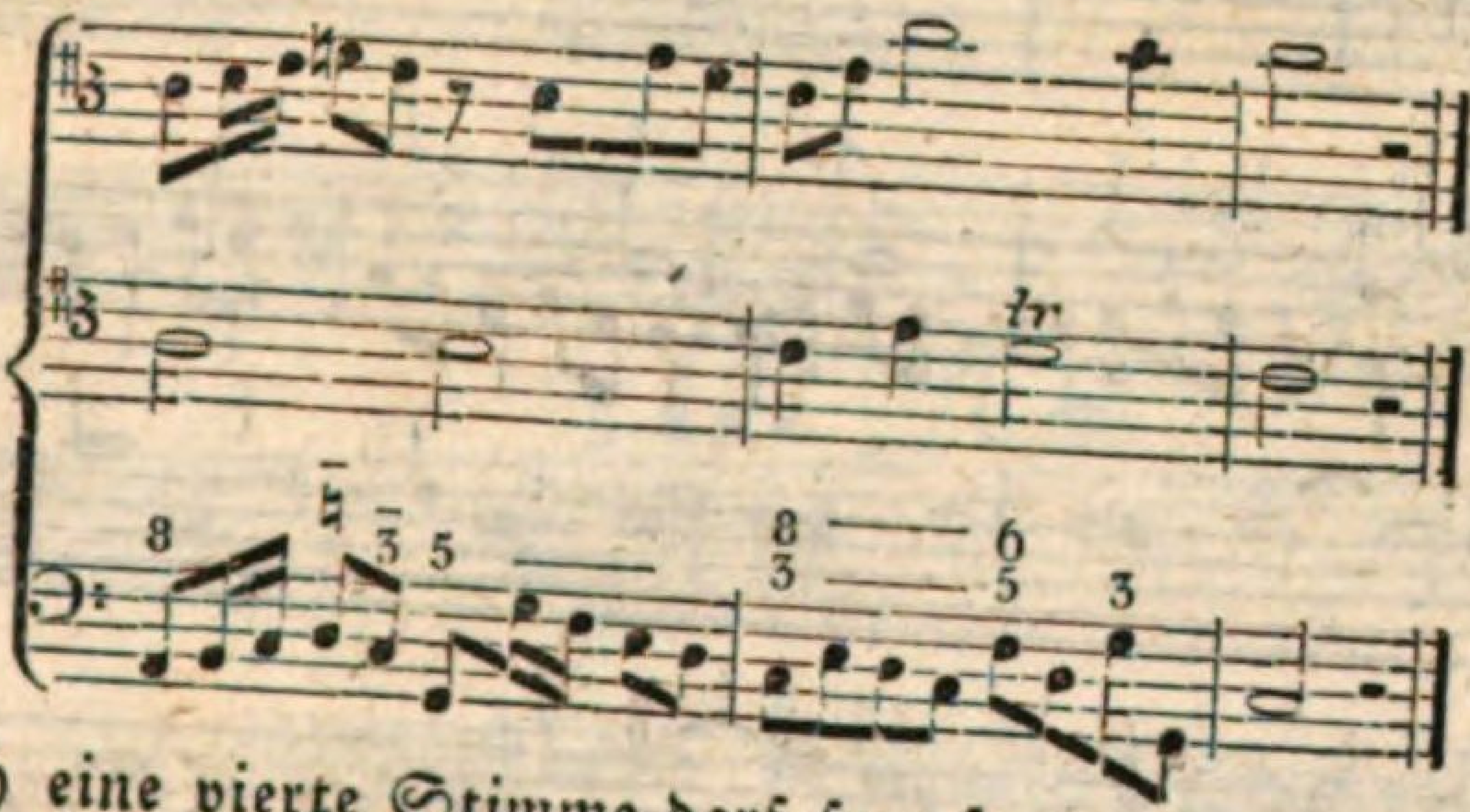




Oder:

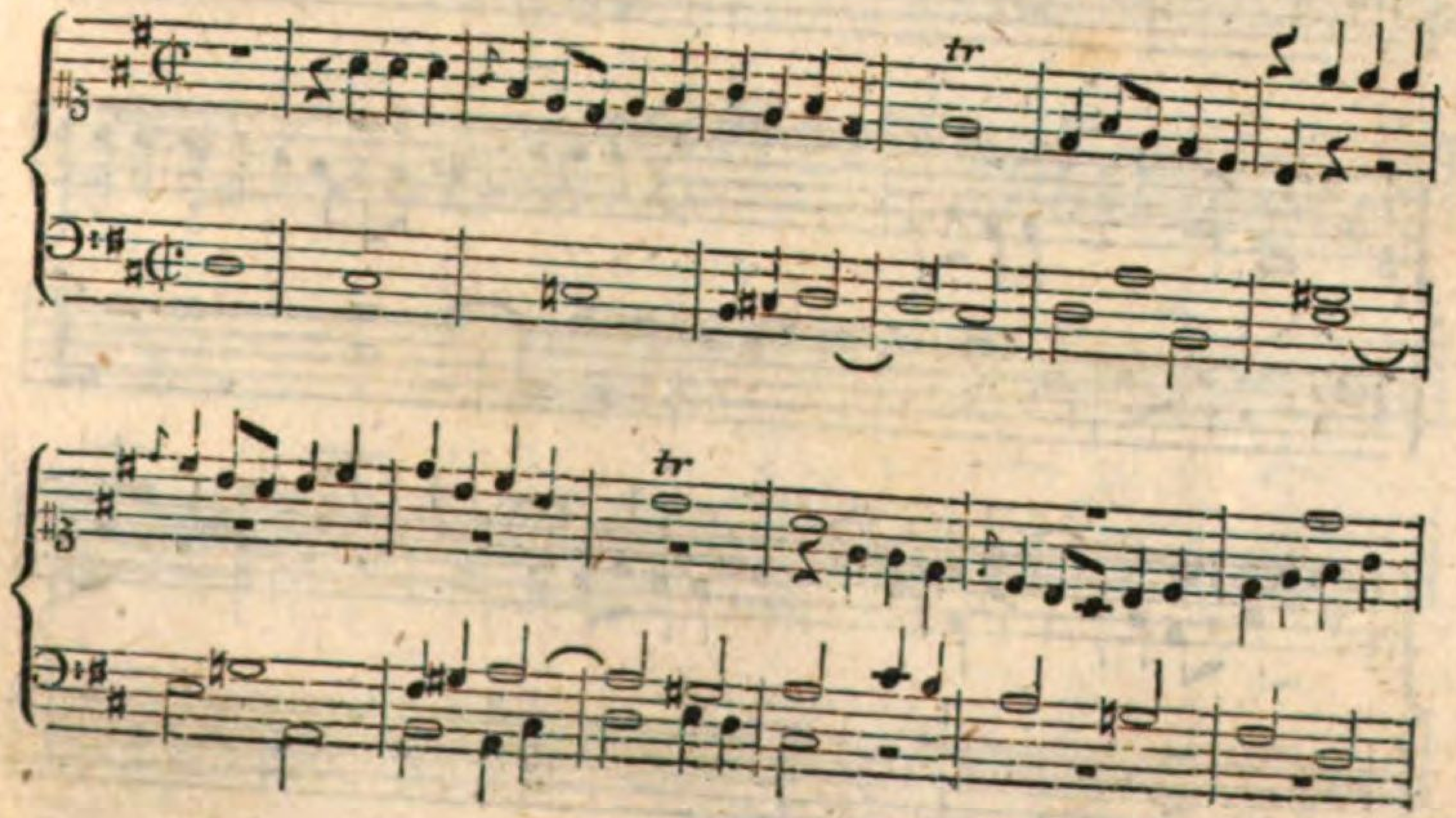


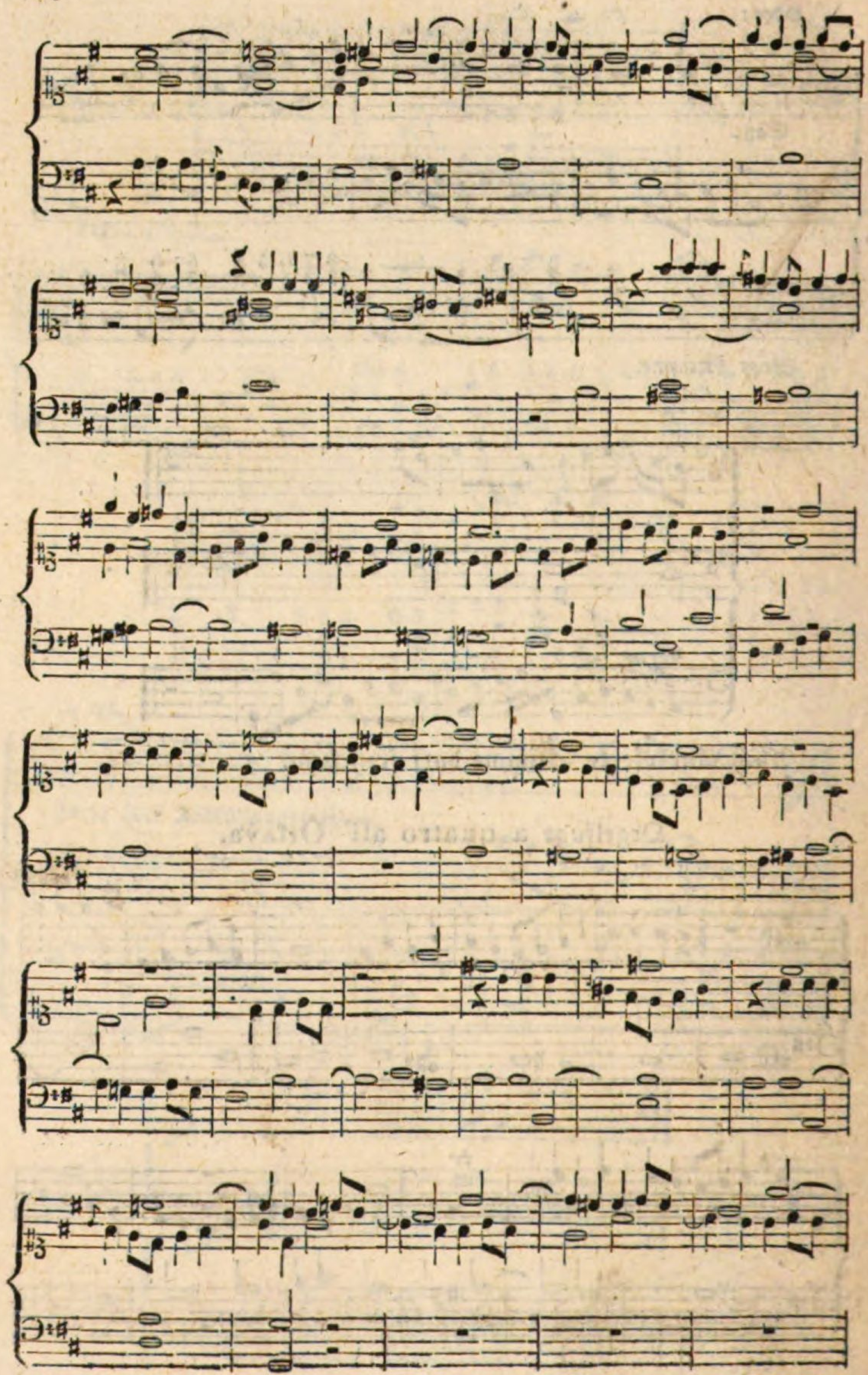
Freye Stimme.

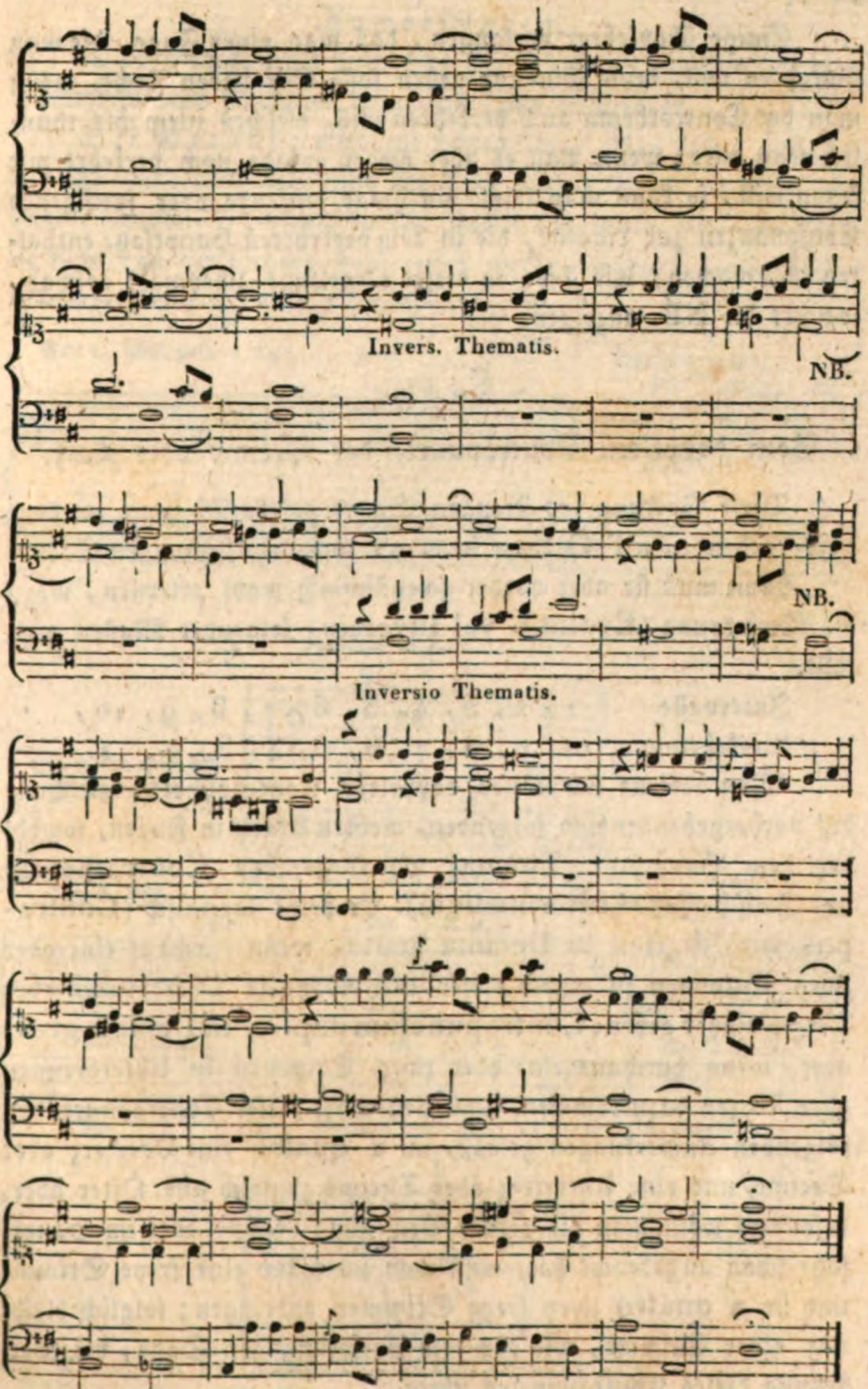


Auch eine vierte Stimme darf frey seyn.

Orgelfuge a quatro all' Ottava.






Invers. Thematis.
NB.
NB.
Inversio Thematis.

Einige Satzlehrer verlangen, daß man einer Fuge, die man umkehren will, keine Bindung geben solle. Sie haben Recht, wenn man das Contrathema auch verkehren will, welches niemahls thunlich seyn wird; wenn man es aber weder gerade noch verkehrt mit setzen will, so kann man leicht ein Paar laufende oder springende Consonanzen zur Ligatur, die in dem verkehrten Hauptsatze enthalten ist, machen, wie hier in dieser Orgelfuge zweymahl geschah, welches die NB. anzeigen.

§. 29.

Vom doppelten Contrapuncte der Decime oder Terz.

Diese Gattung des strengen Satzes gesellt sich gern zu dem vorhergehenden all' Ottava in drey- und mehrstimmigen Sätzen.

Man muß sie aber vorher zweystimmig wohl erlernen, wozu die Verkehrung (Evolutio vel Inversio) folgender Maßen ausfällt.

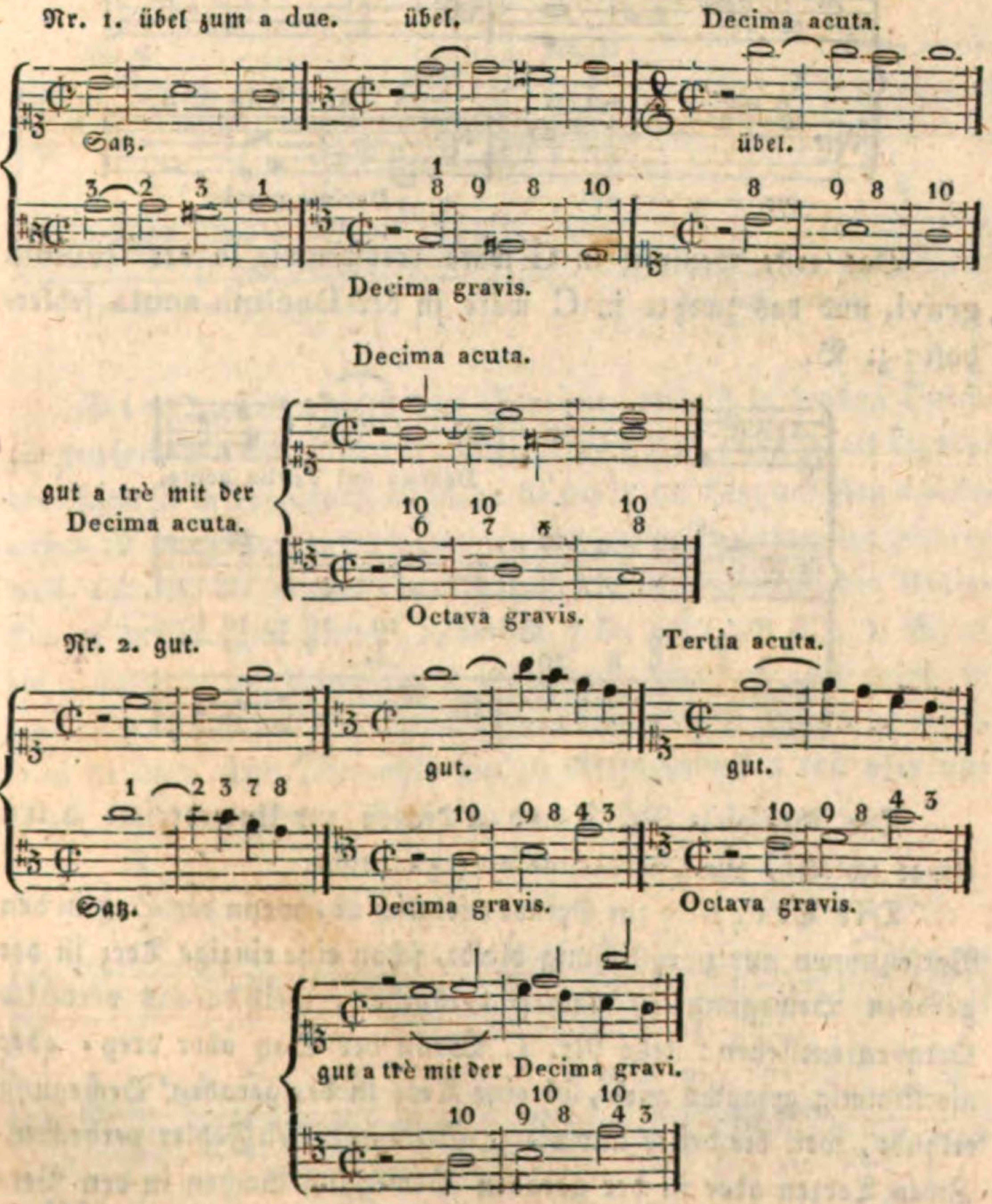
Intervalle	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10,
Verkehrung	10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

Man bedient sich dieses doppelten Contrapuncts, gleichwie des vorhergehenden und folgenden, meisten Theils in Fugen, sowohl bey dem Hauptsatze (Thema) als Gegensatze Contrathema) und Zwischensatze (Intermedium). Er heißt lateinisch (Contrapunctum duplex in Decima acuta, wenn durchaus eine oder zwey Stimmen zu einem dieser drey Sätze in Oberdecimen oder Terzen einher gehen, Contrapunctum duplex in Decima gravi aber, wenn durchaus eine oder zwey Stimmen in Unterdecimen oder Terzen dazu kommen. Zuweilen wirft dieser Contrapunct, den folgenden Anmerkungen gemäß, im a quatro eine Oberterz oder Decime, und eine Unterterz oder Decime zugleich aus. Öfter aber, besonders wenn man die gerade Bewegung da und dort im Hauptsatze schon angebracht hat, muß man im a trè eine freye Stimme und im a quatro zwey freye Stimmen anbringen; folglich bleibt nur einer Stimme, wie bey dem zweystimmigen Satze, die Versetzung dieses Contrapunctes übrig.

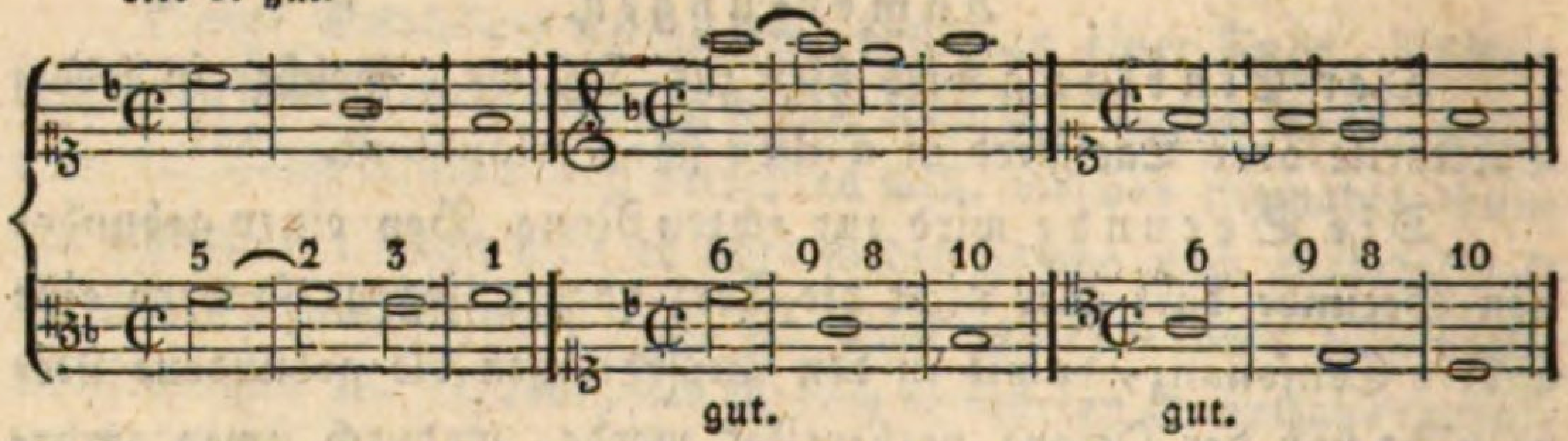
Anmerkungen.

Der Einklang wird hier zur Decime, welcher in jedem Tacttheile oder Tactglied in a due schon erlaubt ist.

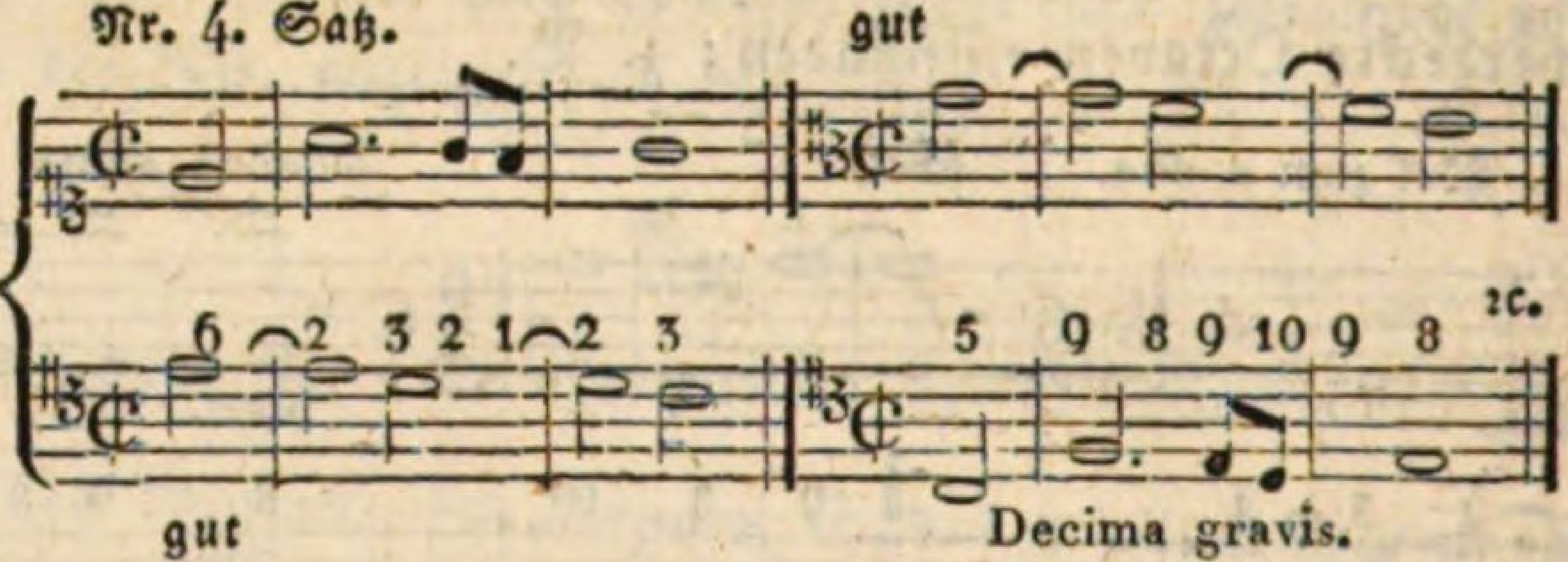
Die Secunde wird zur echten None. Bey einer gebundenen Secunde darf aber nicht die Terz vorher liegen, sondern eine andere Consonanz, damit in den Versetzungen die gebundene None nicht von der Octave vorbereitet werde, wodurch zwey verbothene verdeckte Octaven entständen; z. B.



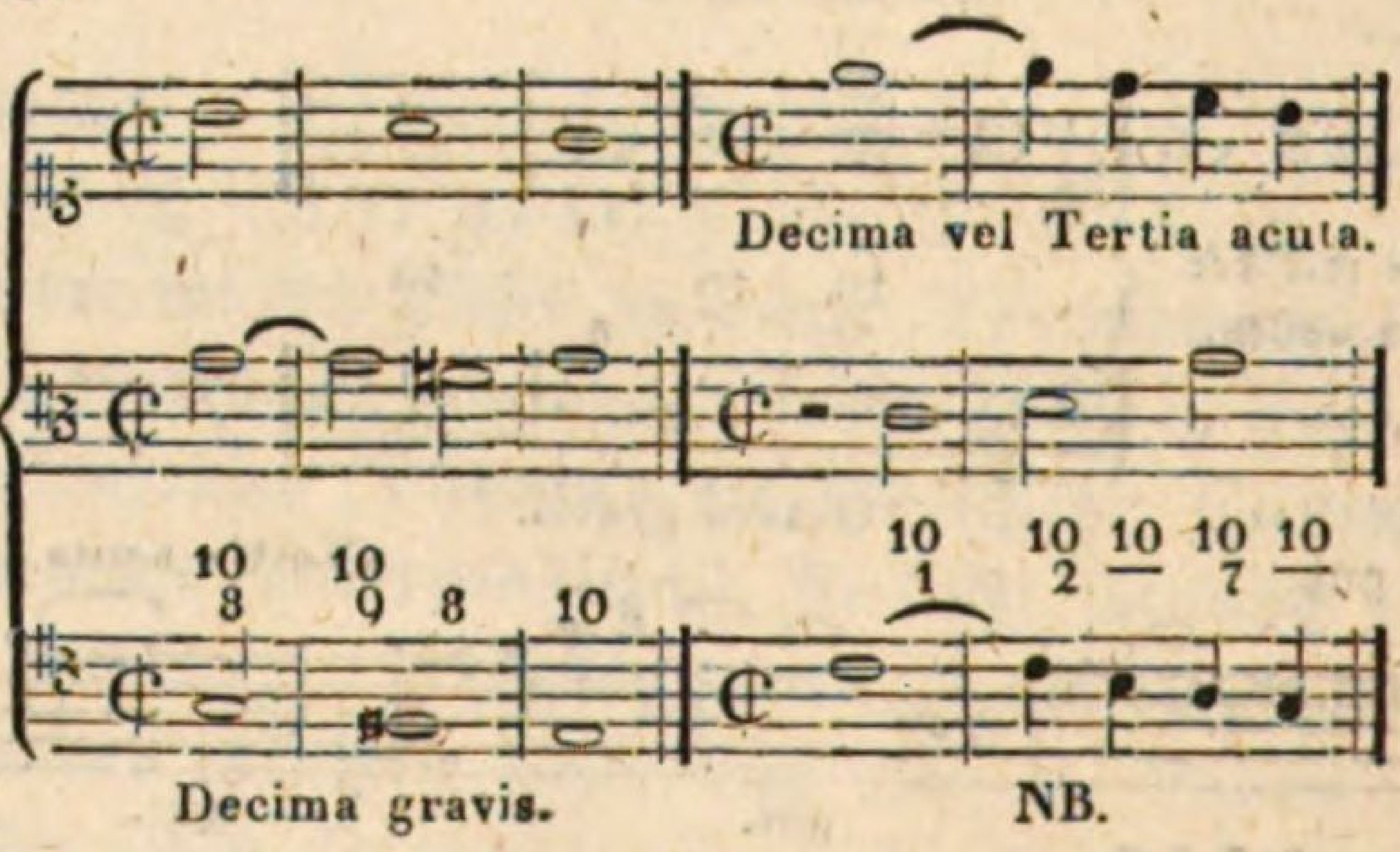
Nr. 3. gut.



Nr. 4. Satz.



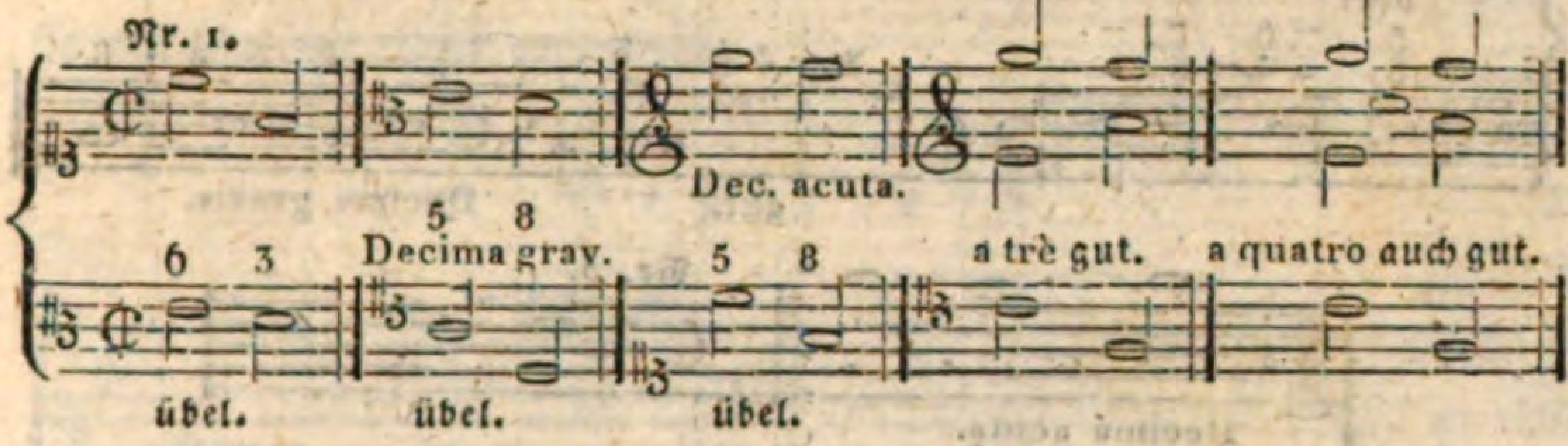
Das erste Beyspiel in G wäre dreystimmig in der Decima gravi, und das zweyte in C wäre in der Decima acuta fehlerhaft; z. B.

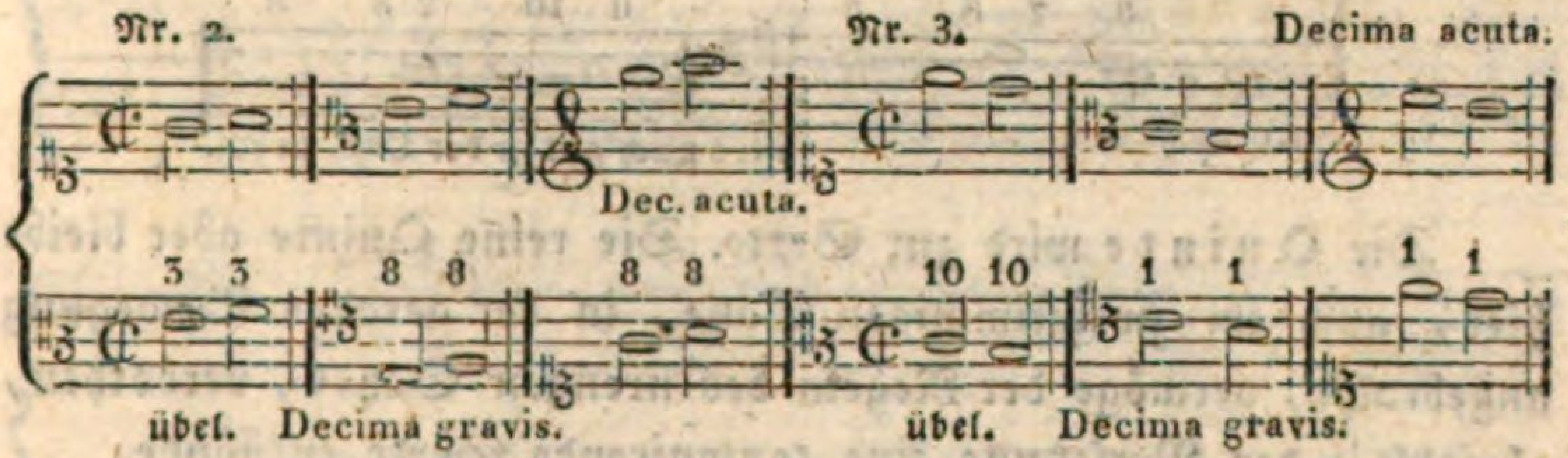


Die Beyspiele Nr. 3 und 4 dienen zur Unterdecime a trè etwas schlecht, zur Oberdecime aber gar nicht.

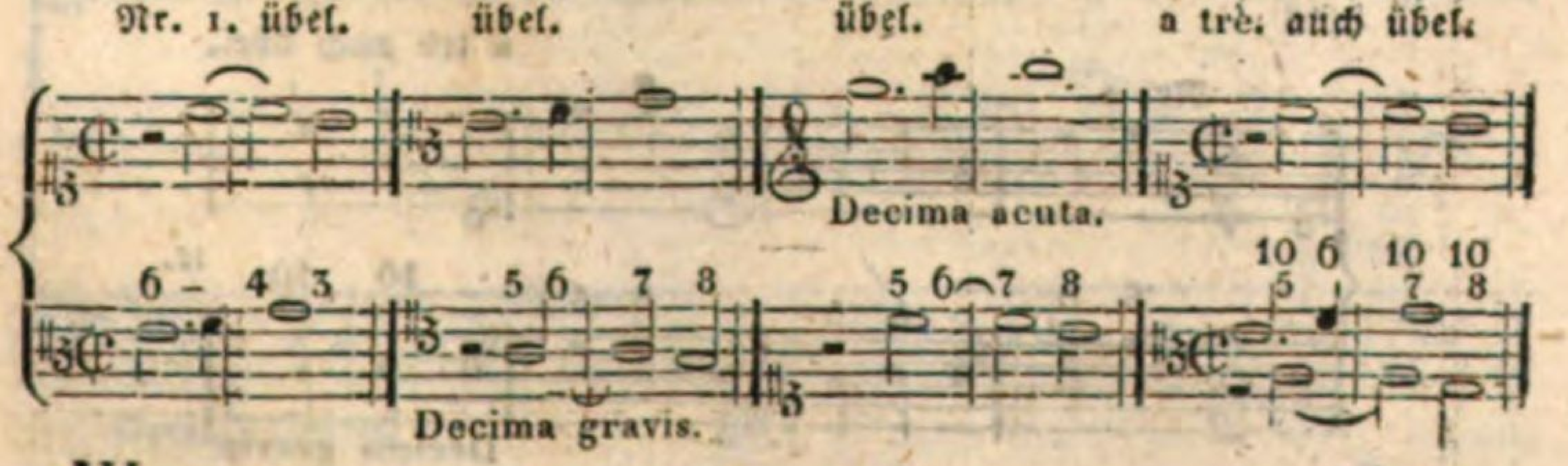
Die Terz wird zur Octave; folglich ist, wenn der Satz in den Versetzungen nur zweystimmig bleibt, schon eine einzige Terz in der geraden Bewegung zu machen verbothen, weil daraus verdeckte Octaven entstehen: siehe Nr. 1. Wenn der Satz aber drey- oder vierstimmig gemacht wird, ist eine Terz in der geraden Bewegung erlaubt, weil die dritte und vierte Stimme diesen Fehler verdecken. Zwey Terzen aber in der geraden Bewegung machen in den Ver-

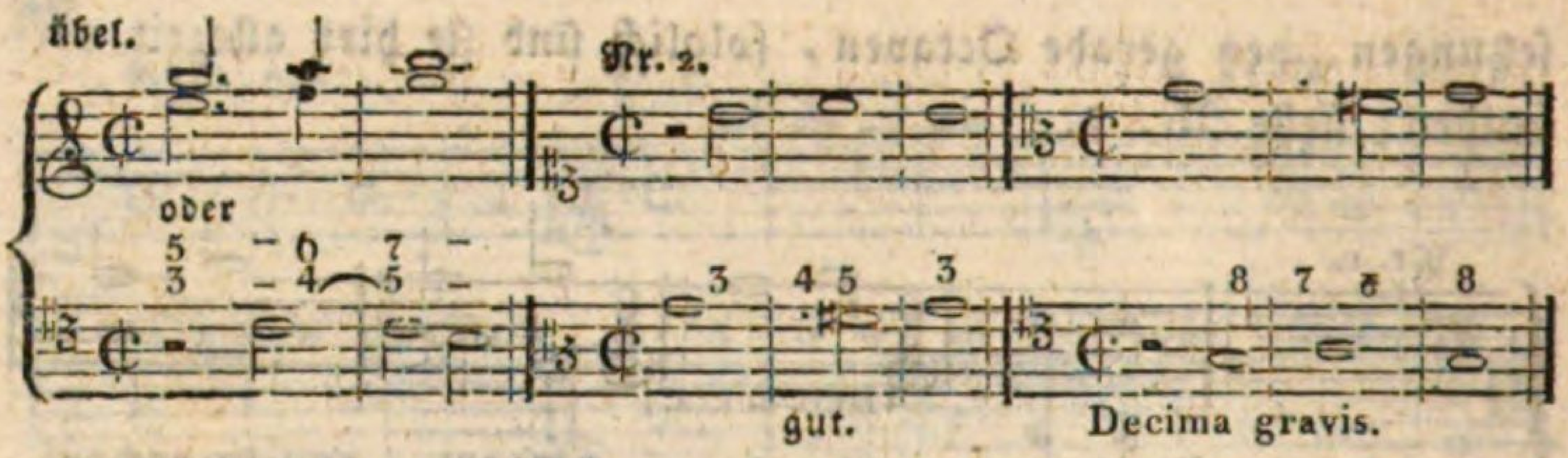
setzungen zwey gerade Octaven, folglich sind sie hier allezeit verbothen; siehe Nr. 2.

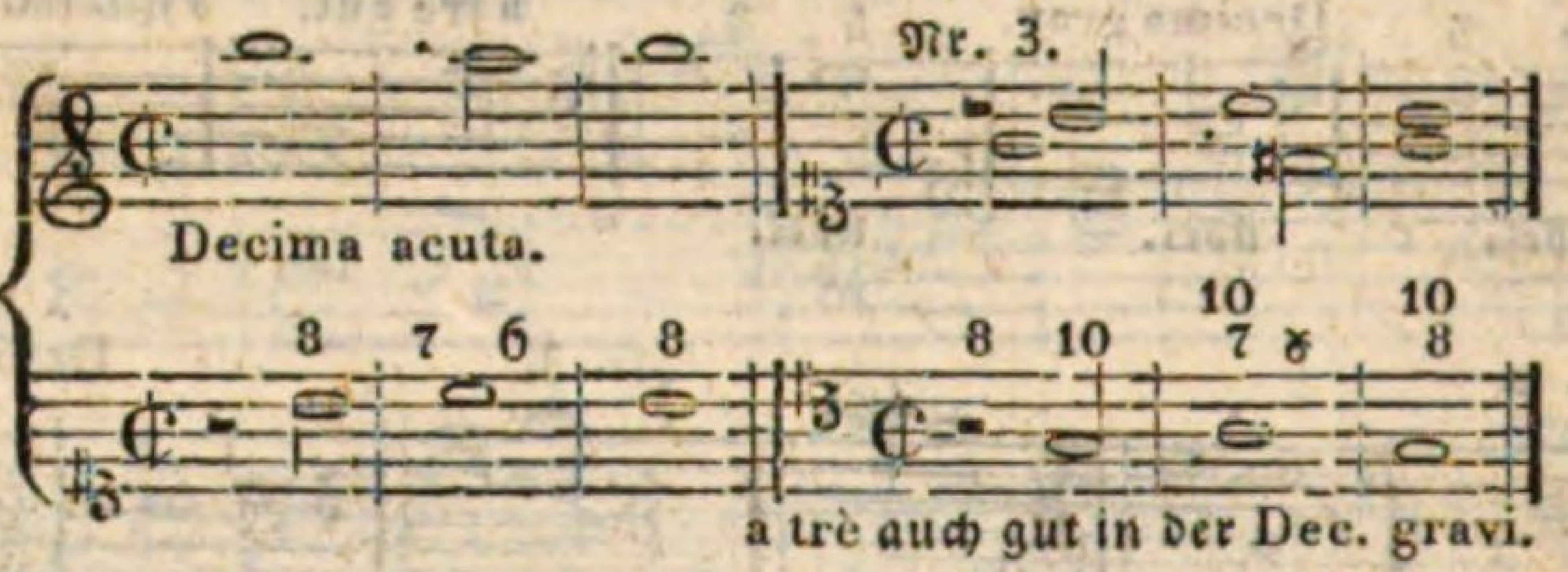




Die Quarte wird zur Septime, und ist in beyden Durchgängen sowohl a due als a trè und a quatro ꝛc. erlaubt; als Ligatur aber kann sie in der Oberstimme, da sie sich in die Terz auflösen müßte, weder zu zwey- noch mehrstimmigen Versetzungen gebraucht werden, weil daraus die verbothene Ligatur der Septime in der Unterstimme entspringen würde, nähmlich 7 8; siehe bey Nr. 1. Wenn die Quarte in der Unterstimme gebunden, und wie gewöhnlich in die Quinte (doch meisten Theils in die verminderte) aufgelöset wird, so ist sie im a due zweymahl gut zu versetzen, im a trè aber nur in der Decima gravi; siehe Nr. 2 und 3.

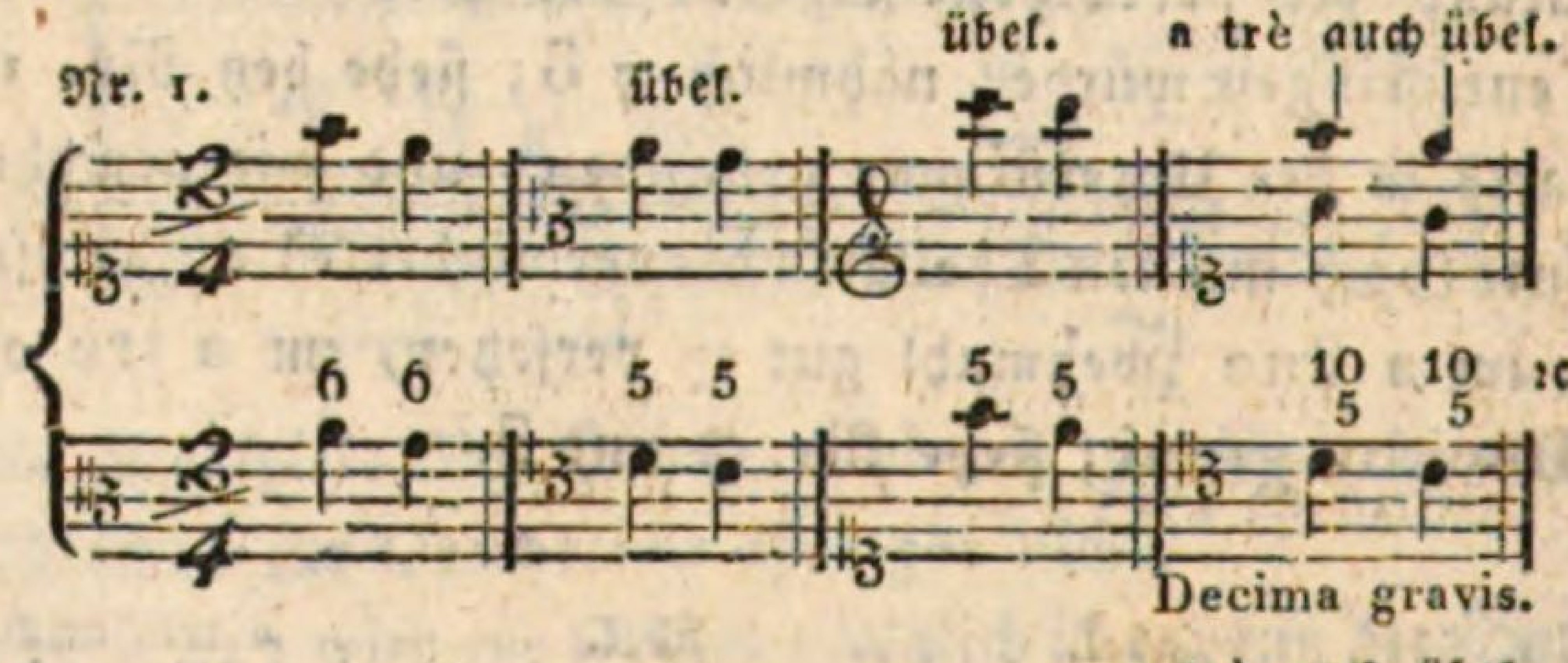


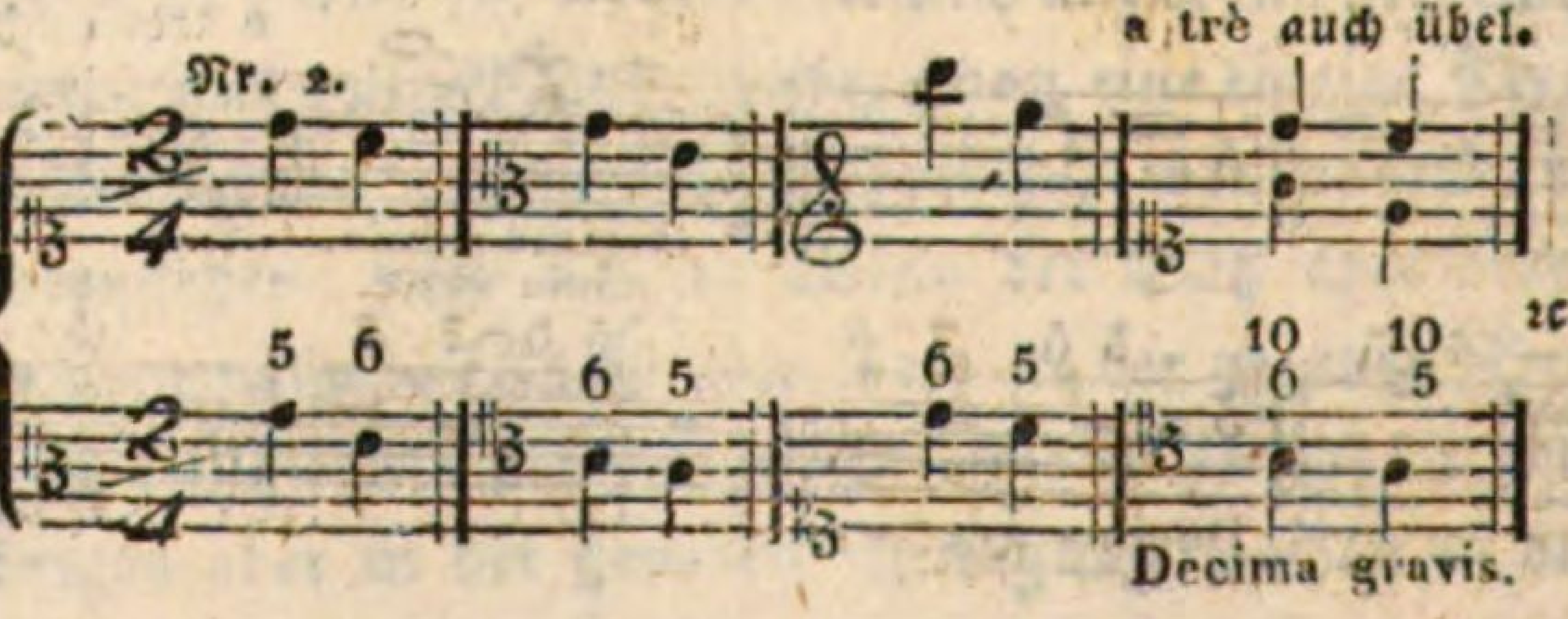




Die **Quinte** wird zur Sexte. Die reine Quinte aber bleibt hier, auch im zweystimmigen Satze, in der geraden Bewegung angebracht, vermöge der Regeln des strengen Satzes, verbothen, obwohl in der Versetzung eine consonirende Sexte entstände.

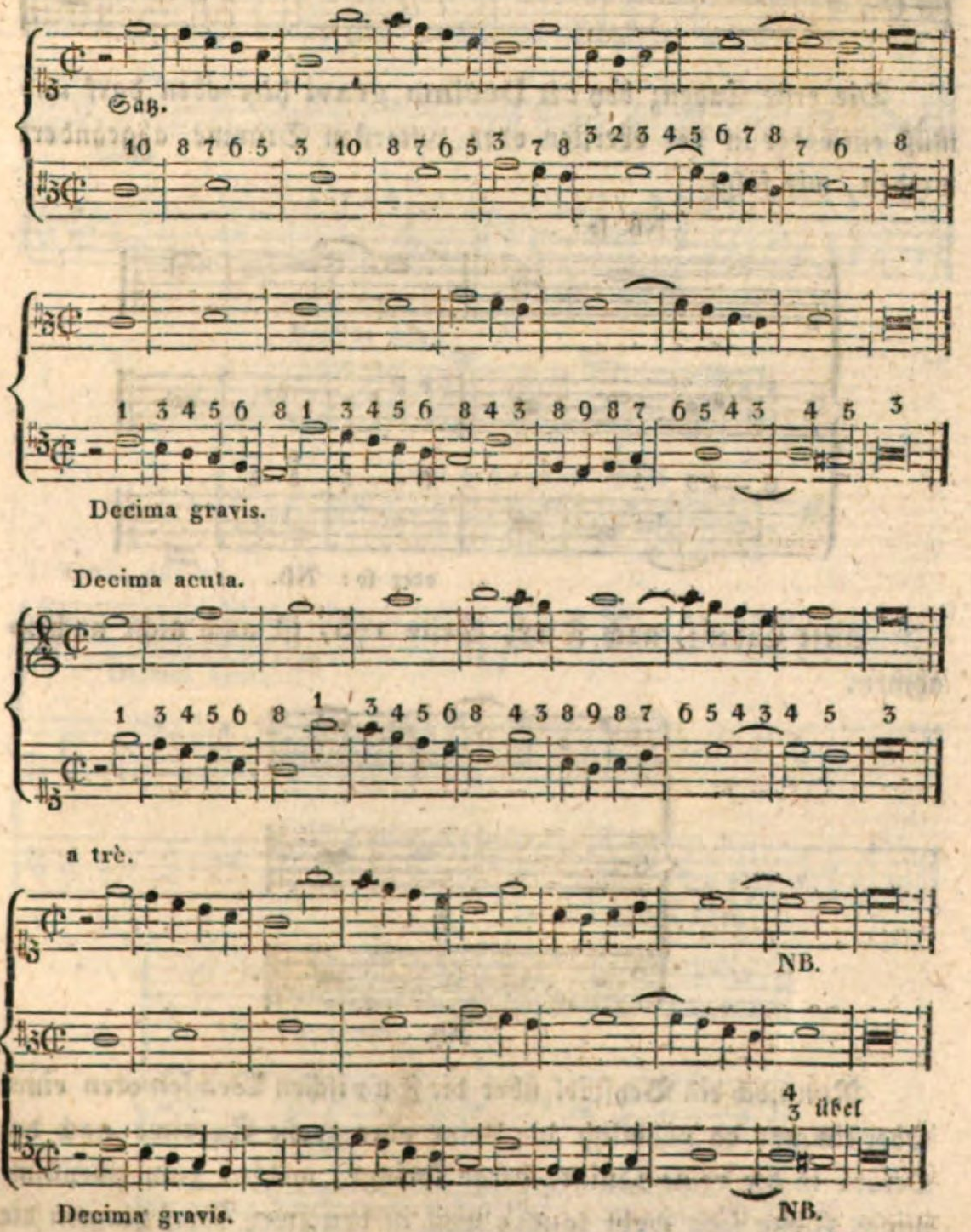
Die **Sexte** wird zur Quinte, folglich darf man im zweystimmigen Hauptsatze nicht zwey oder mehrere Sexten in der Folge haben, weil daraus verbothene Quinten entständen; siehe bey Nr. 1. Wenn auch nur eine einzige Sexte angebracht wird, so darf es doch niemahls in der geraden Bewegung geschehen; siehe bey Nr. 2.



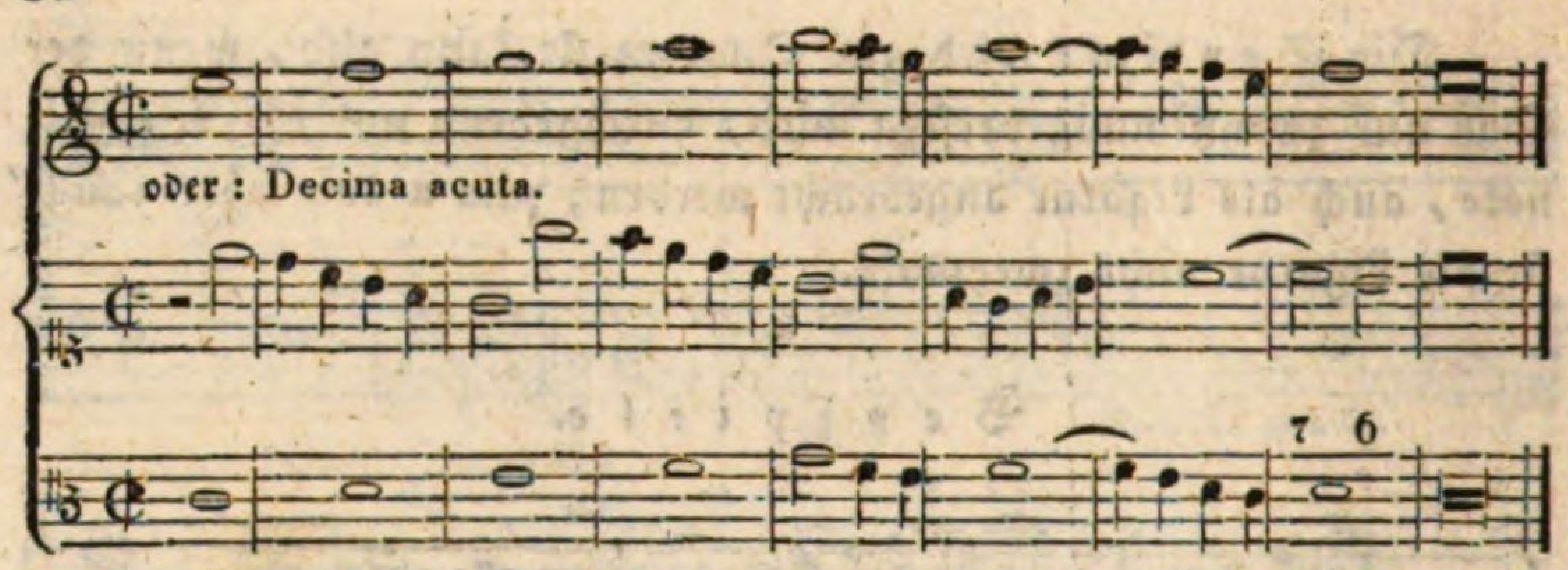


Die Septime wird zur Quarte; sie kann also, wenn der Satz nur zweystimmig versetzt wird, durchgehend und als Wechselnote, auch als Ligatur angebracht werden; zum a trè aber taugt sie als Ligatur nicht zweymahl.

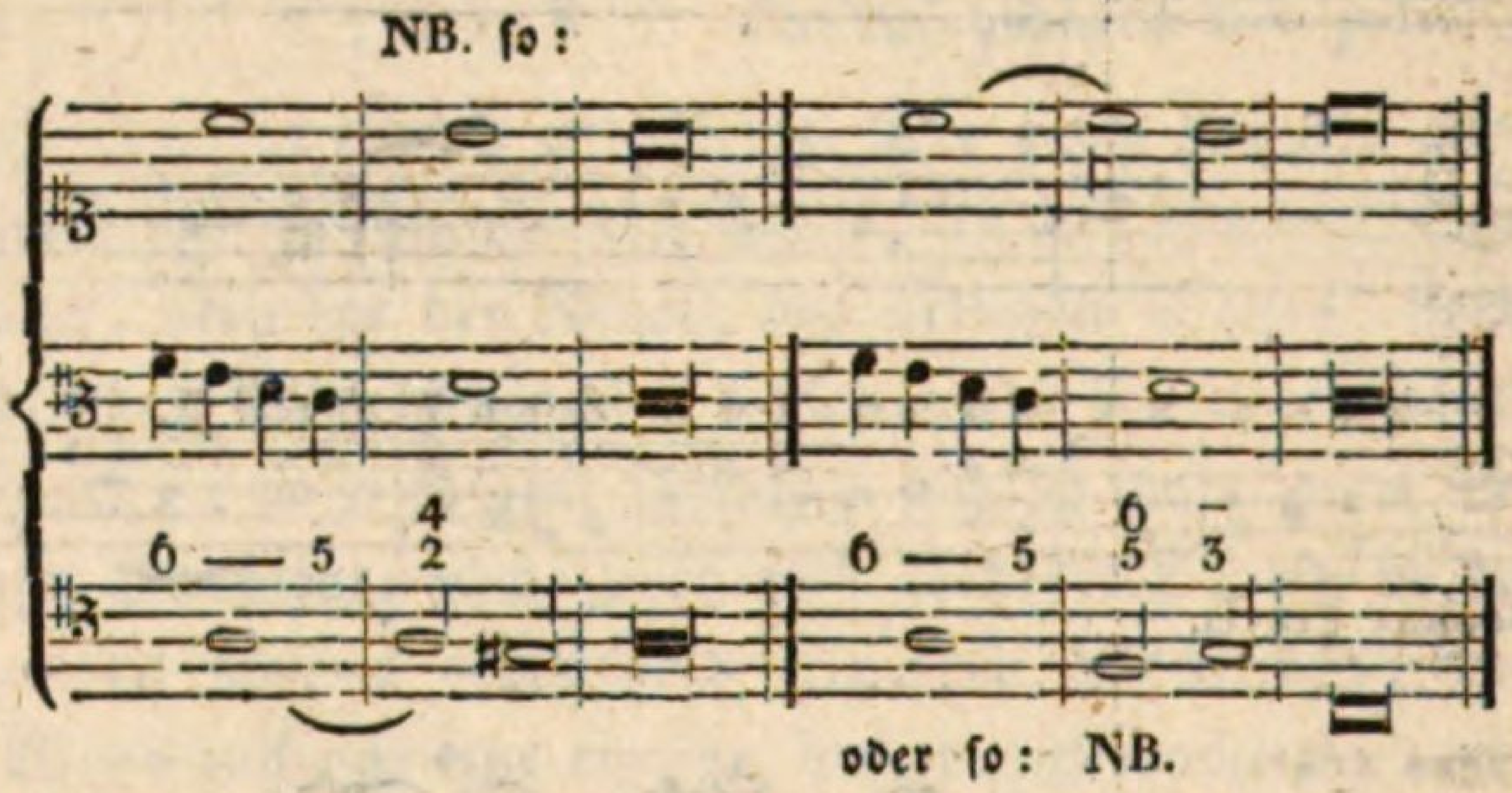
Beyspiele.



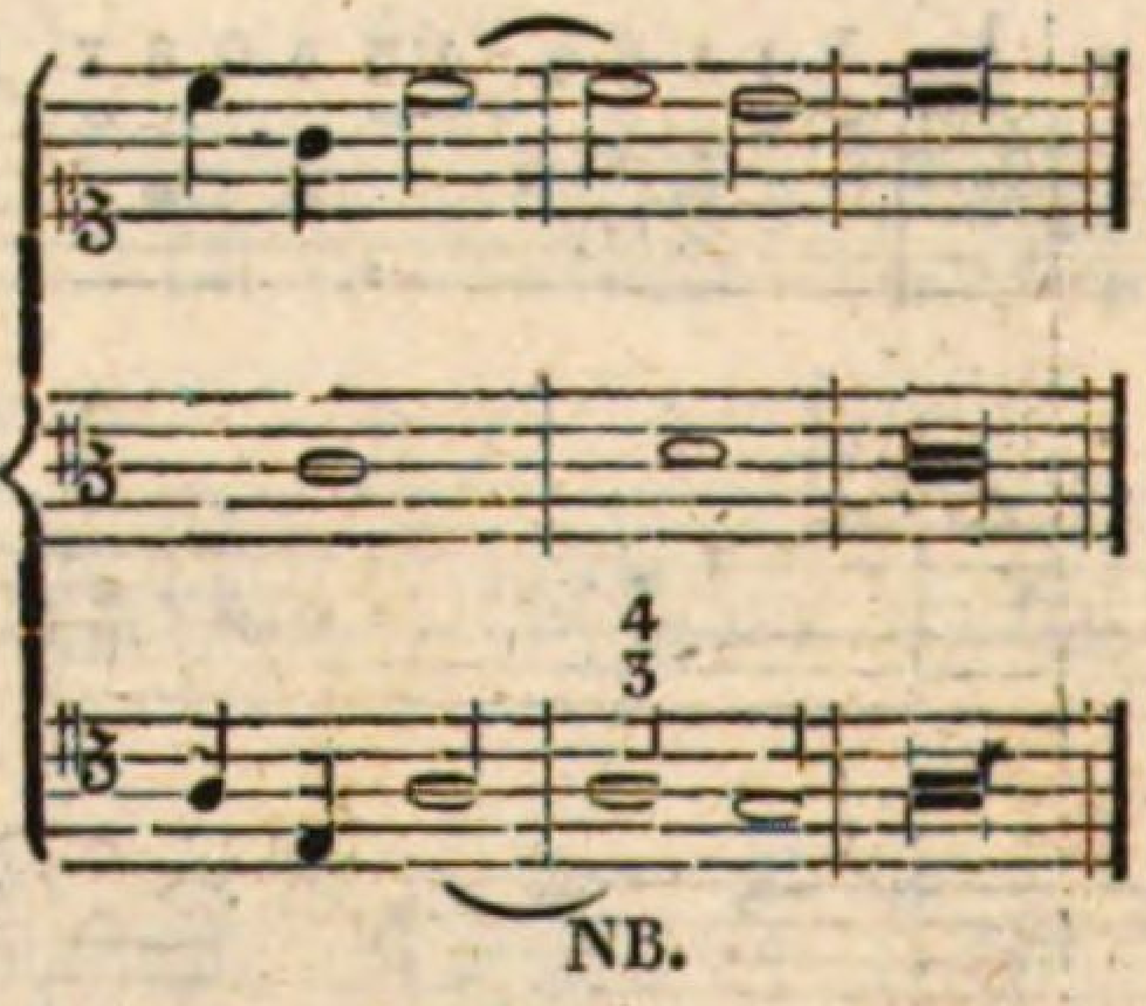
*



Die erste Cadenz bey der Decima gravi hier oben darf und muß entweder in der obersten oder untersten Stimme abgeändert werden, wie folgt.

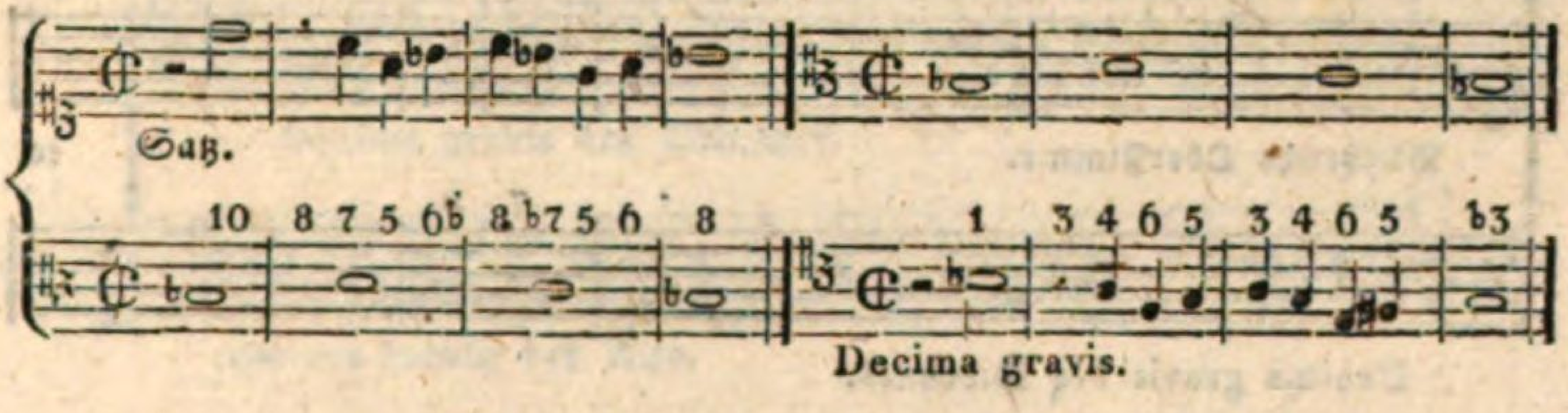


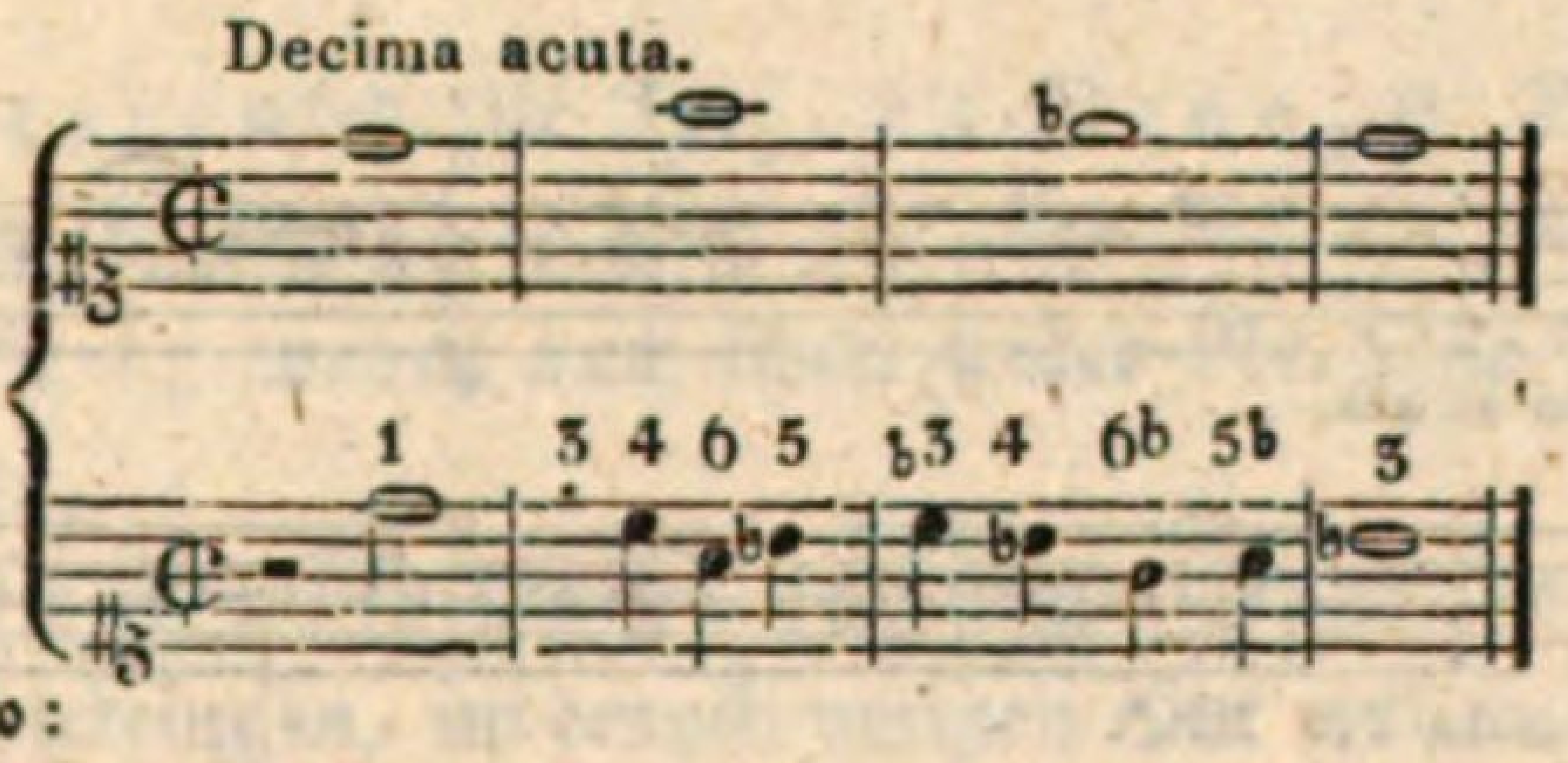
Diese Cadenz, nach Fux, Seite 173, ist auch nicht nachzuahmen.



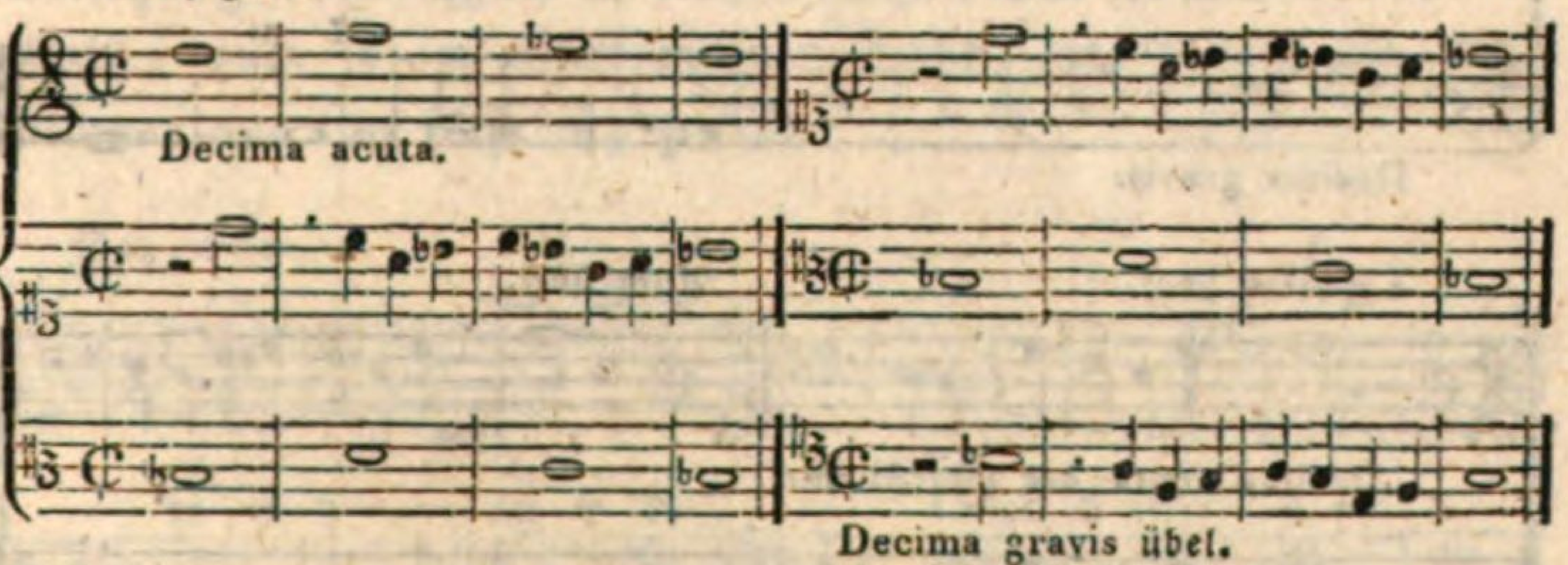
Nun noch ein Beyspiel über die Fuxischen Wechselnoten einer Oberstimme, da nähmlich die kleine oder große Septime nach der Octave in die reine Quinte herab springt, welches zum zweystimmigen Satze sehr wohl taugt, weil in den zwey Versetzungen die

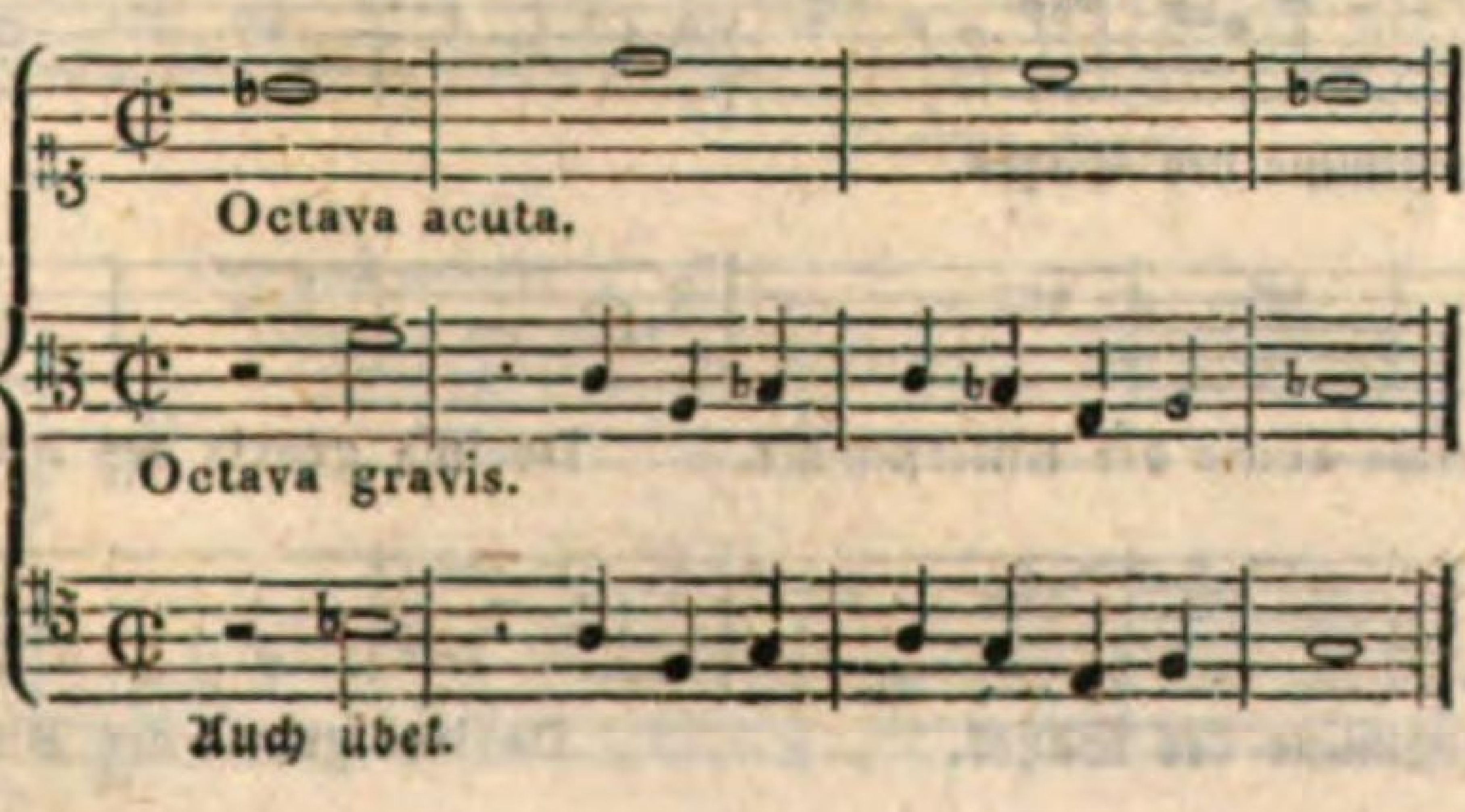
zweyte Wechselnote, nähmlich die Quarte unten in die Sexte herab springend, entsteht. Im dreystimmigen Satze dieses Contrapuncts aber taugt sie nur, wenn die Oberdecime gemacht wird; siehe das erste Beyspiel a trè. Im vierstimmigen taugt sie nur, wenn ebenfalls die Oberdecime zu der um eine Octave hinab versetzten Unterstimme, und die Unterdecime zu der bleibenden Oberstimme gemacht wird; siehe das letzte Beyspiel a quatro.



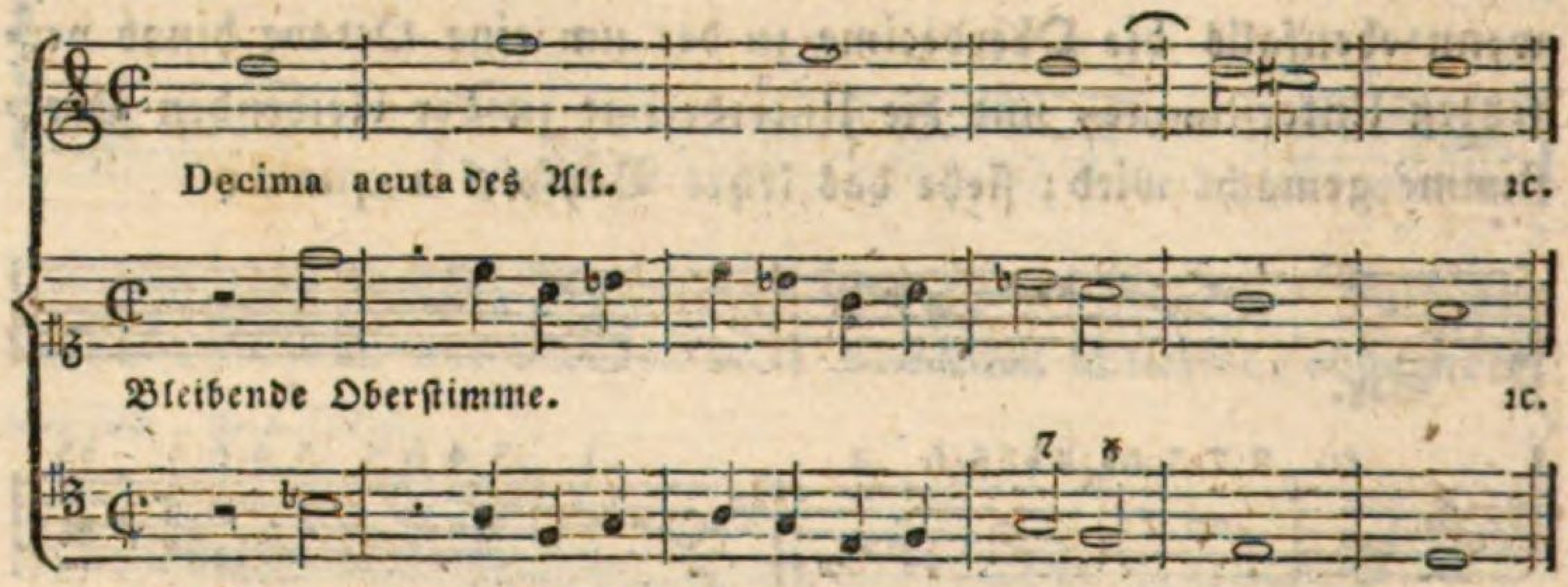


a trè, gut so:



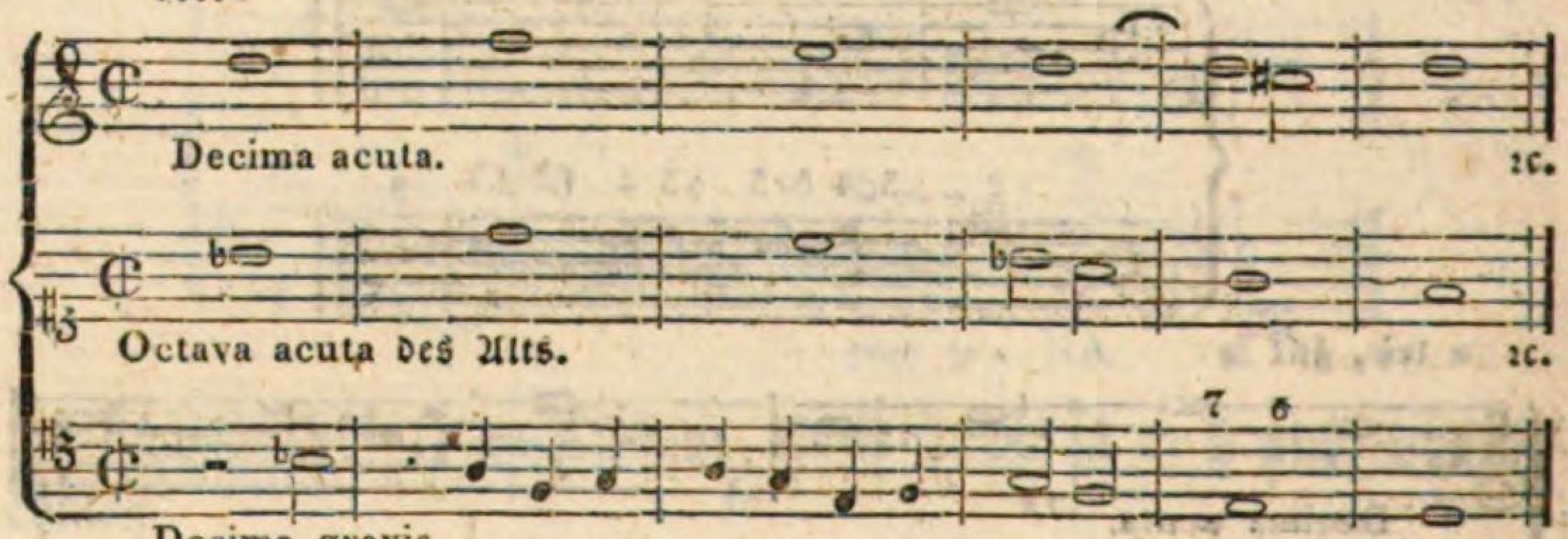


Wenn man das b bey E im dritten Tacte wegläßt, so kann man noch folgende Versetzungen a trè gebrauchen, besonders, wenn man in das D-moll von B-dur übergehen wollte; z. B.



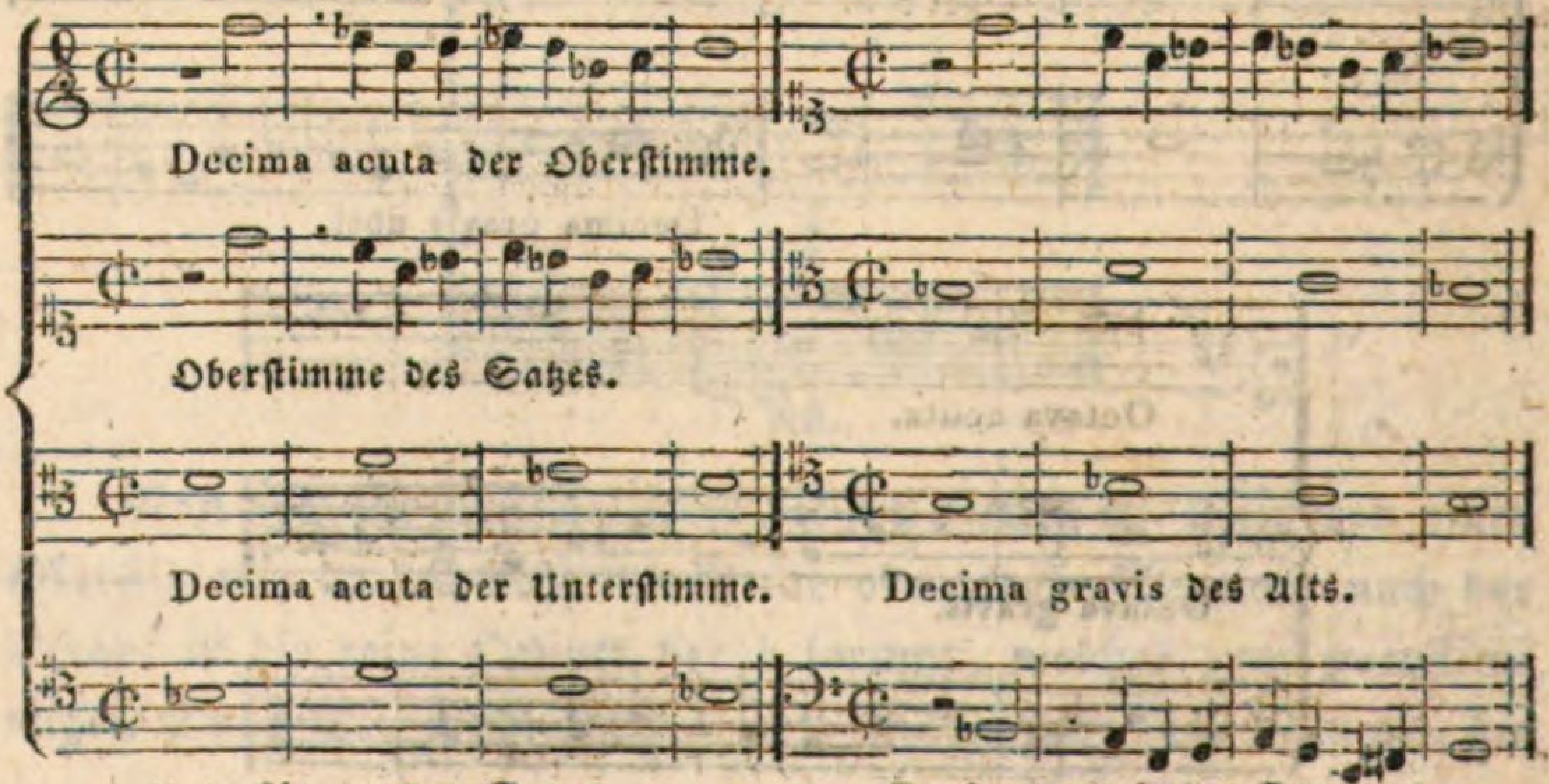
Decima gravis des Discants.

oder:



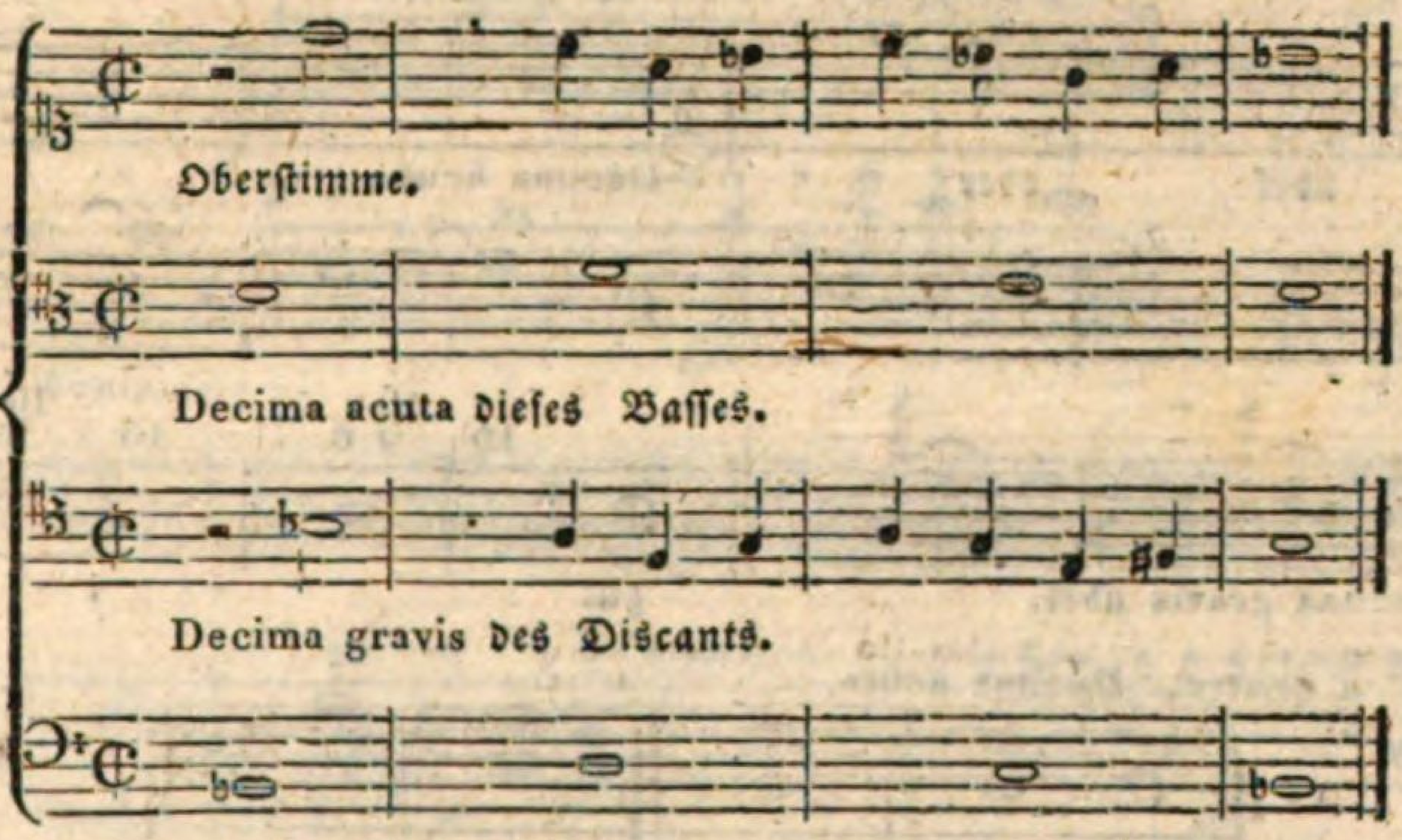
Decima gravis.

a quatro übel. Auch übel.



Unterstimme des Satzes. Decima gravis des Discants.

gut so:

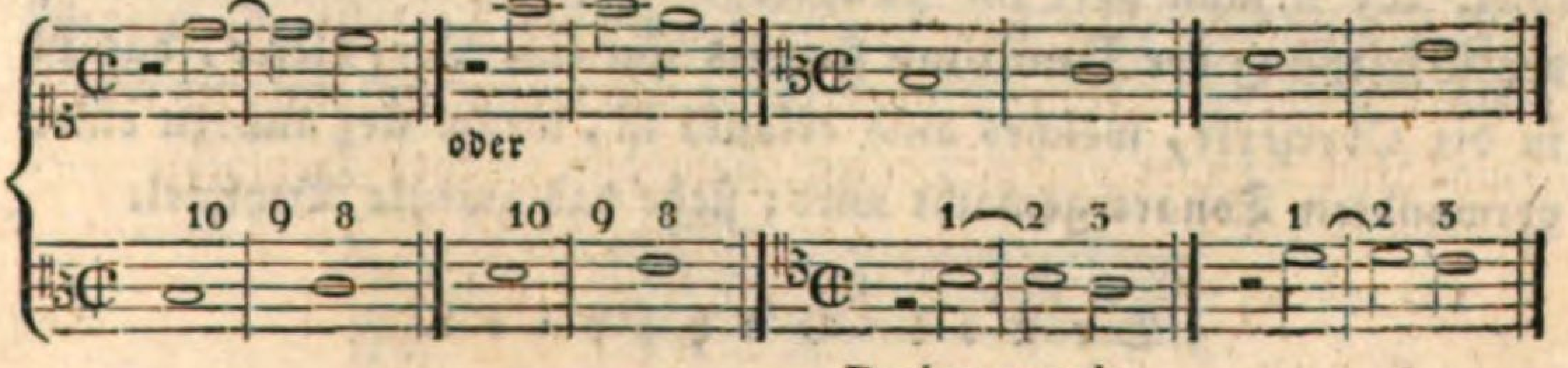


Octava localis des Alts.

Die Octave wird zur Terz, die None zur Secunde, die Decime zum Einklang; folglich gilt hier fast die ganze Anmerkung über die Terz, wobey auch schon unter Nr. 3 die Beyspiele der Decimen stehen.

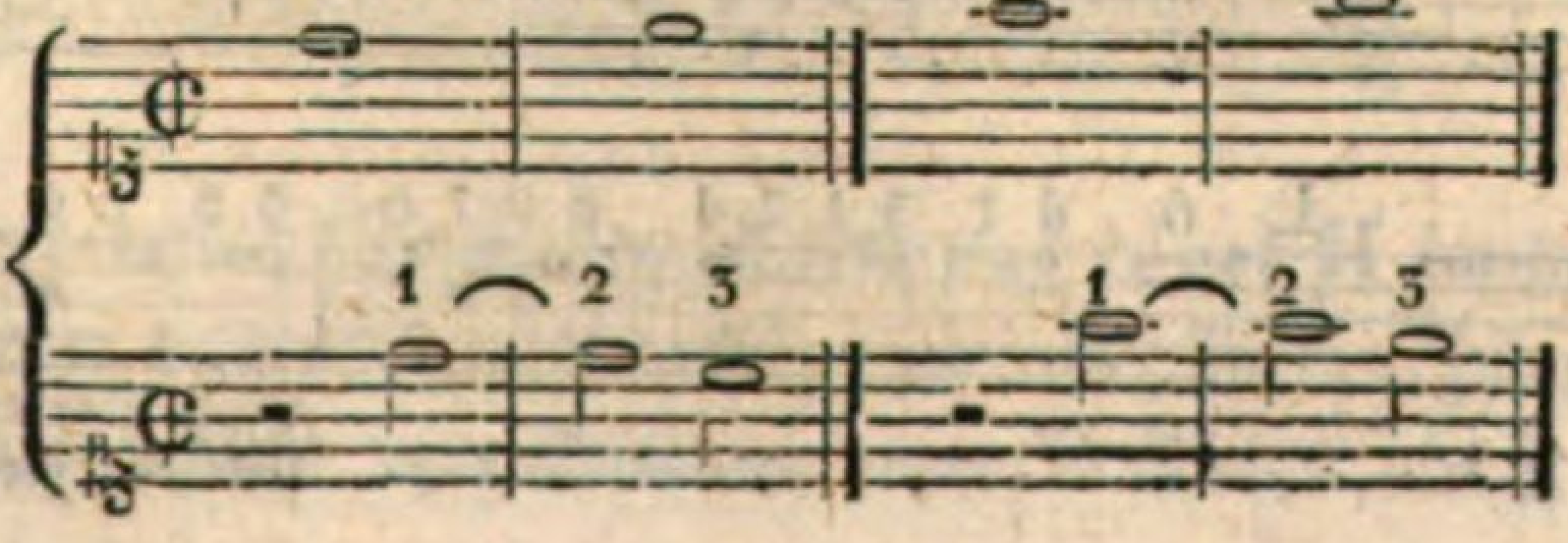
Die Nonen lassen sich im zweystimmigen Satze durch beyde Versetzungen anbringen, im dreystimmigen aber nur in der Decima acuta; auch so im vierstimmigen Satze, wobey aber die vierte Stimme nur eine freye ist; z. B.

Satz, a due.

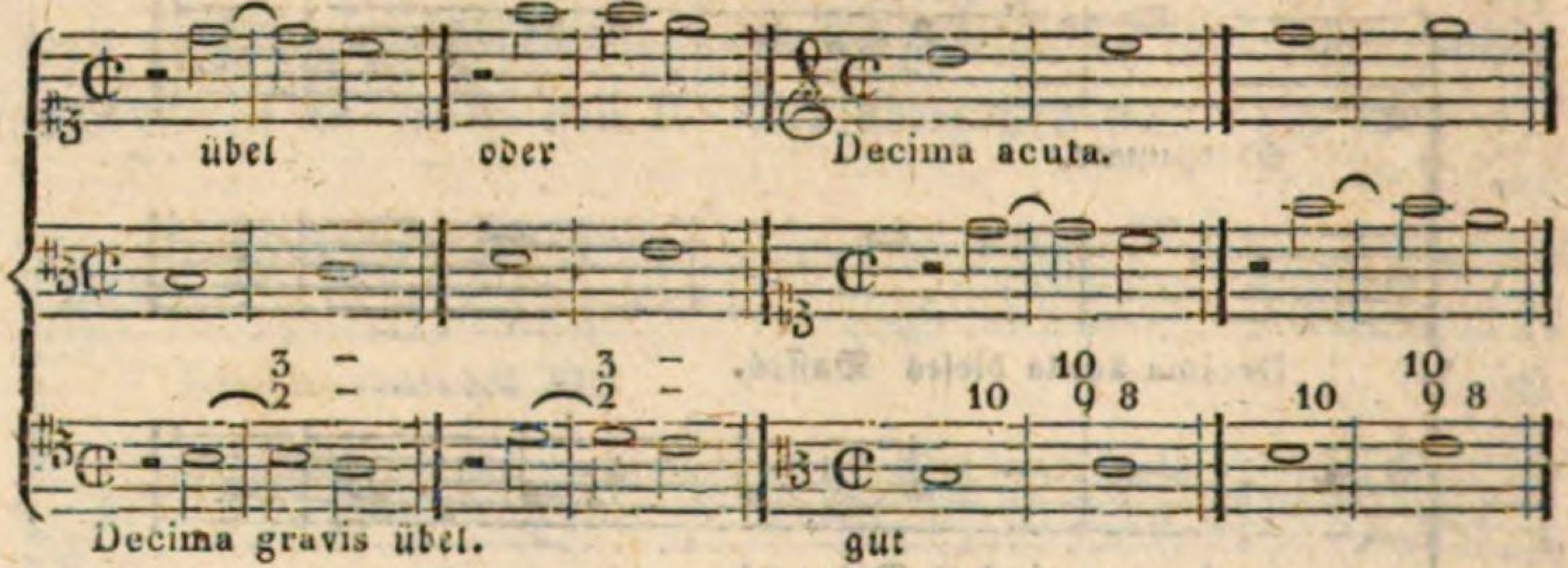


Decima gravis.

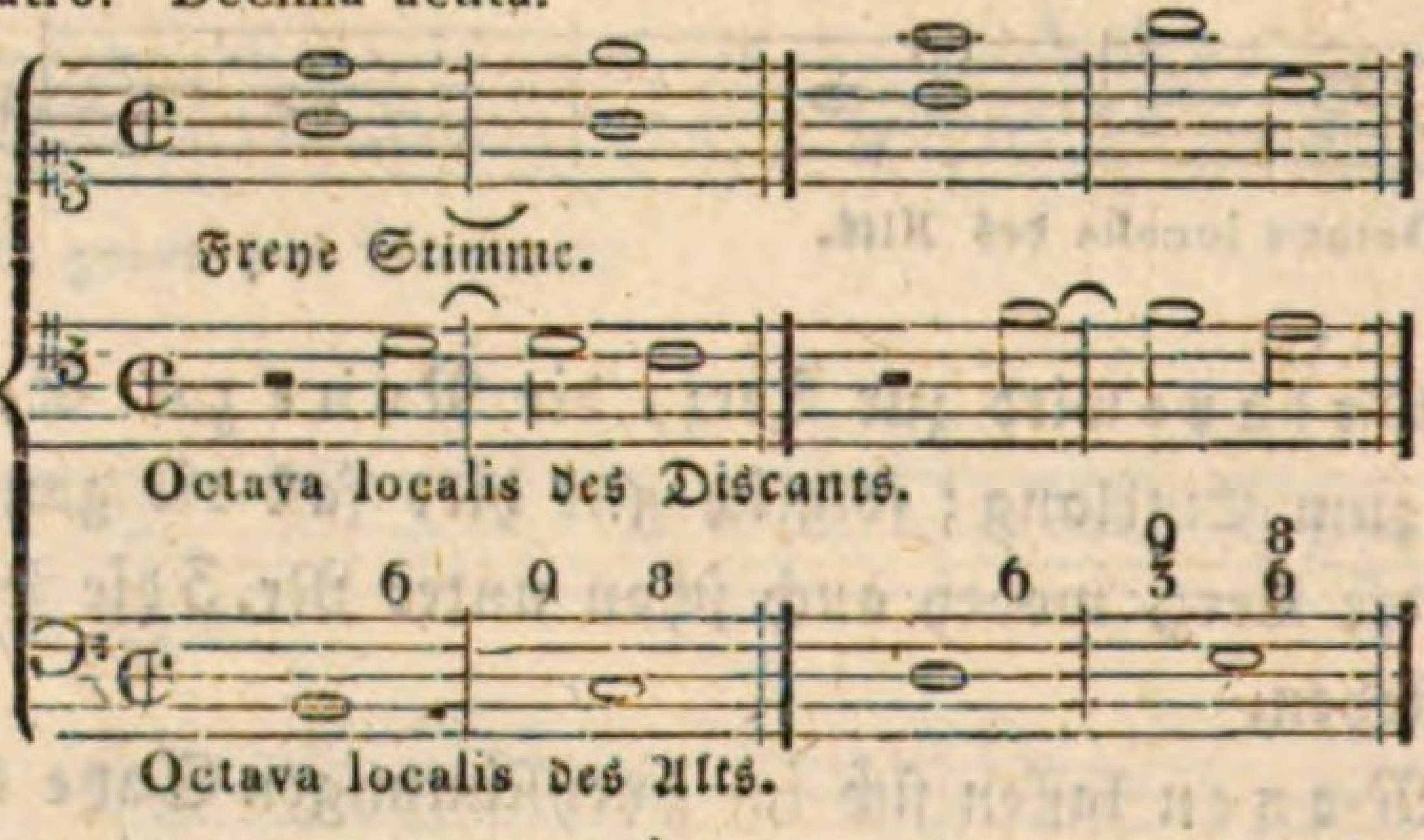
Decima acuta.



a tre.



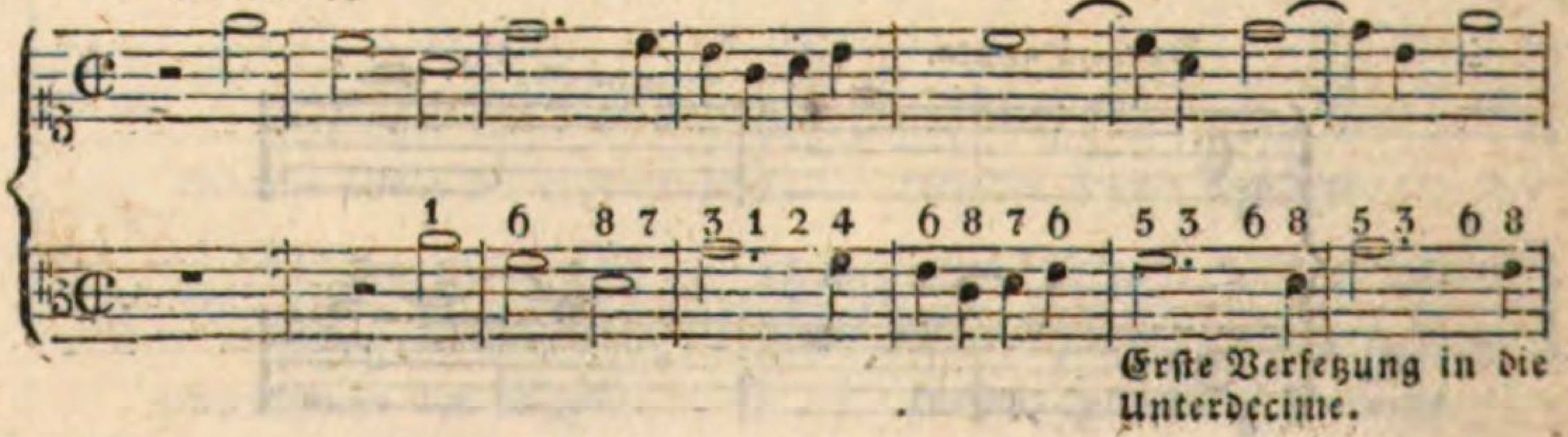
a quatro. Decima acuta.

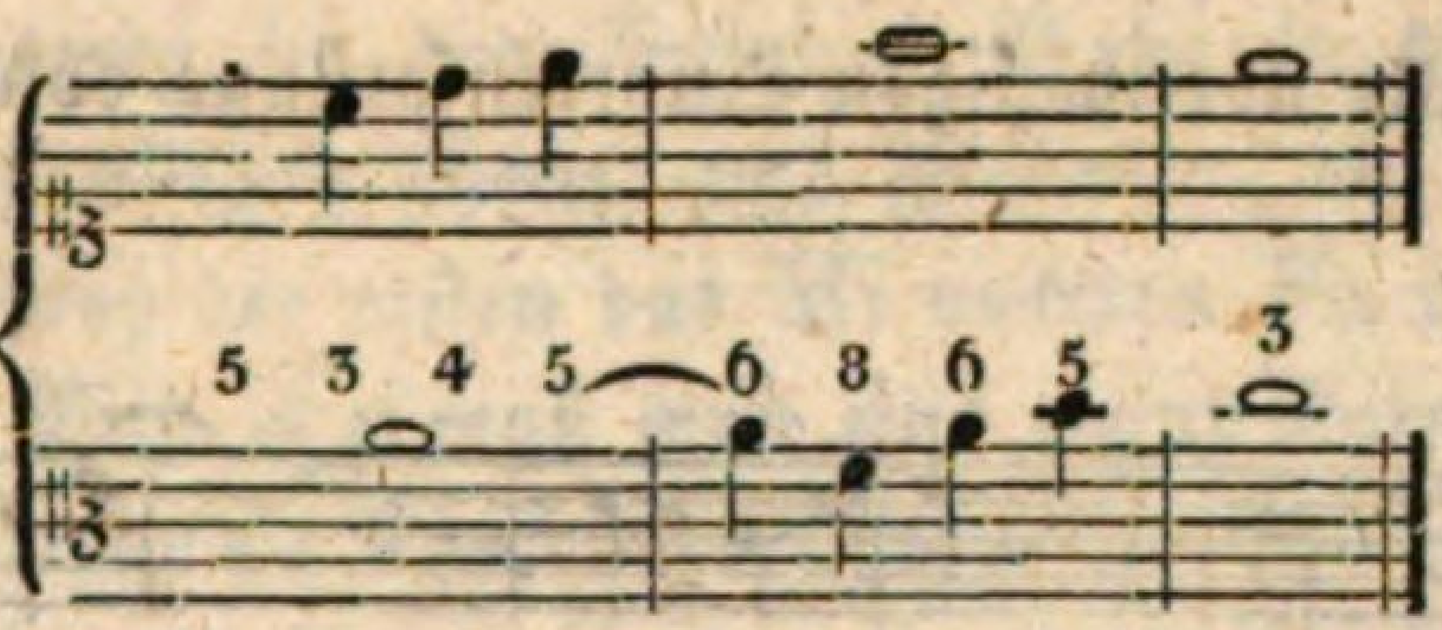


Wenn man in der bestimmten Tonart bis zum Ende verbleiben will, so muß wenigstens die obere Stimme in der Terz oder Quinte des Haupttons anfangen und endigen, und nur die Decima acuta gebraucht werden; siehe das folgende erste und dritte Beyspiel. Wenn man aber im Haupttone anfängt, so kommt man bey der Versetzung der Decimae gravis um eine Terz tiefer, das ist in die Obersexte, welches auch erlaubt ist, wenn sie nur zu einer verwandten Tonart gemacht wird; siehe das zweyte Beyspiel.

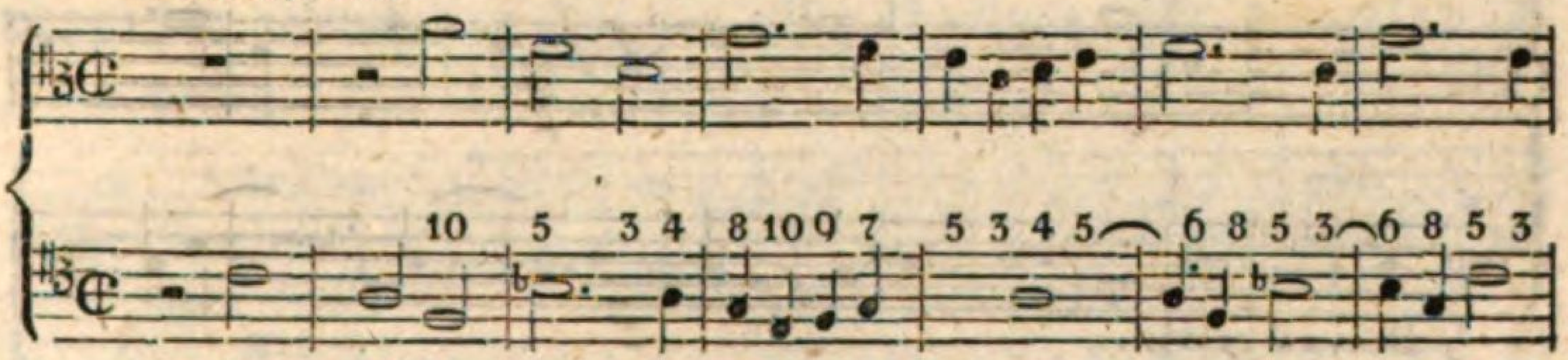
Erstes Beyspiel.

Hauptsatz.

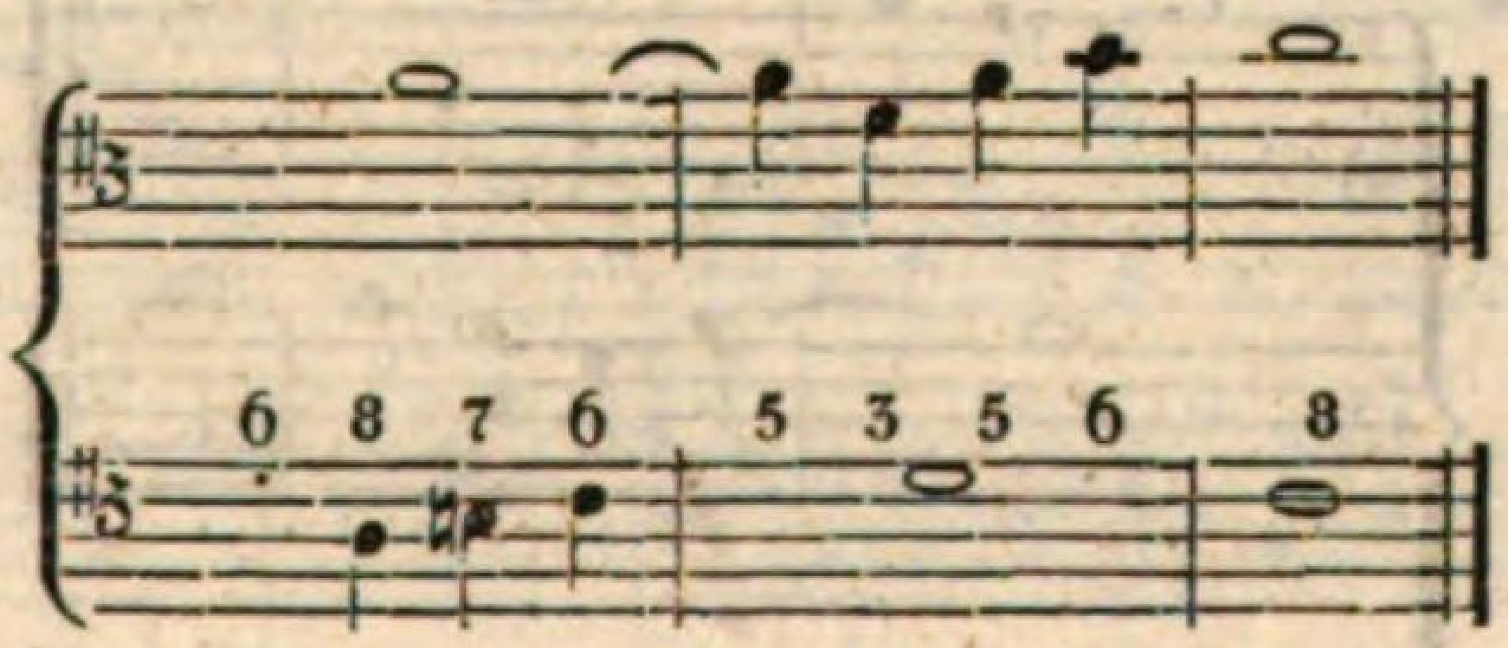




Contrapunct.



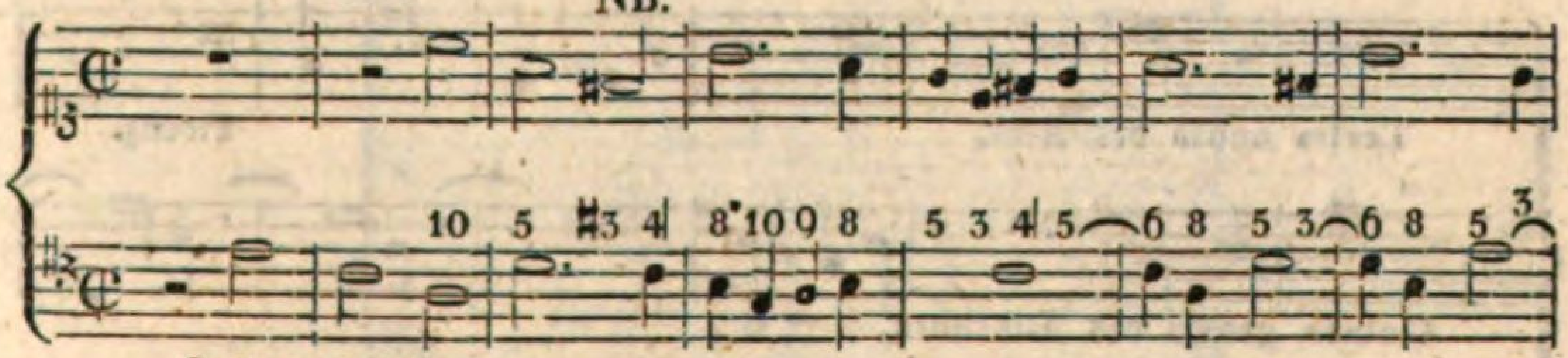
Decima gravis. NC.



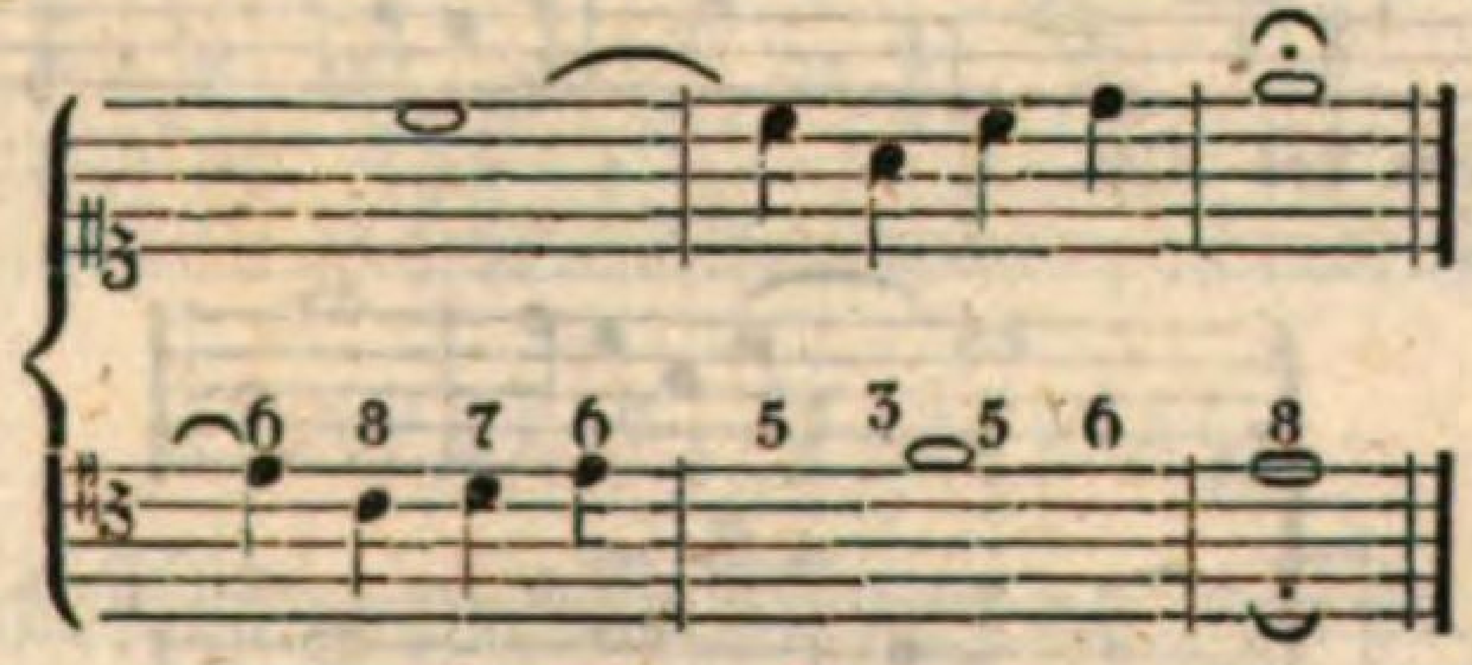
Zweyte Versetzung in die Oberdecime oder Terz.

Tertia acuta.

NB.

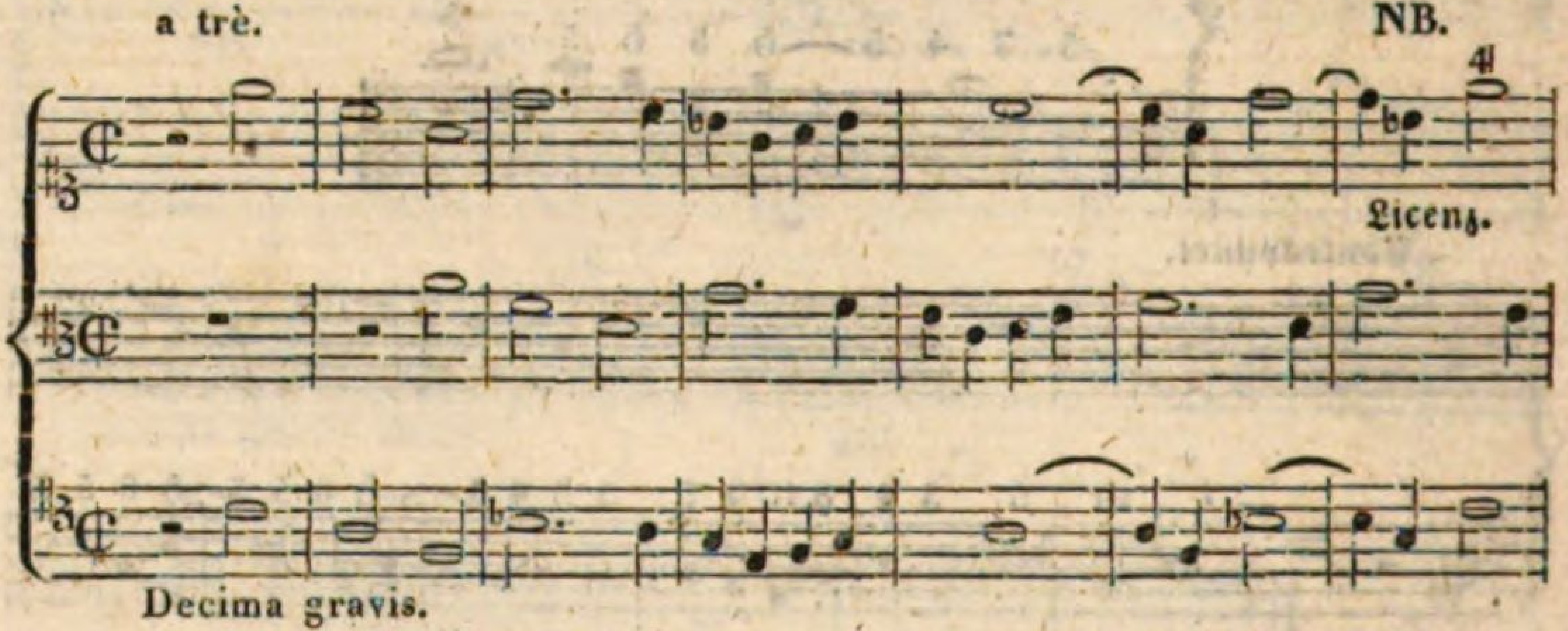


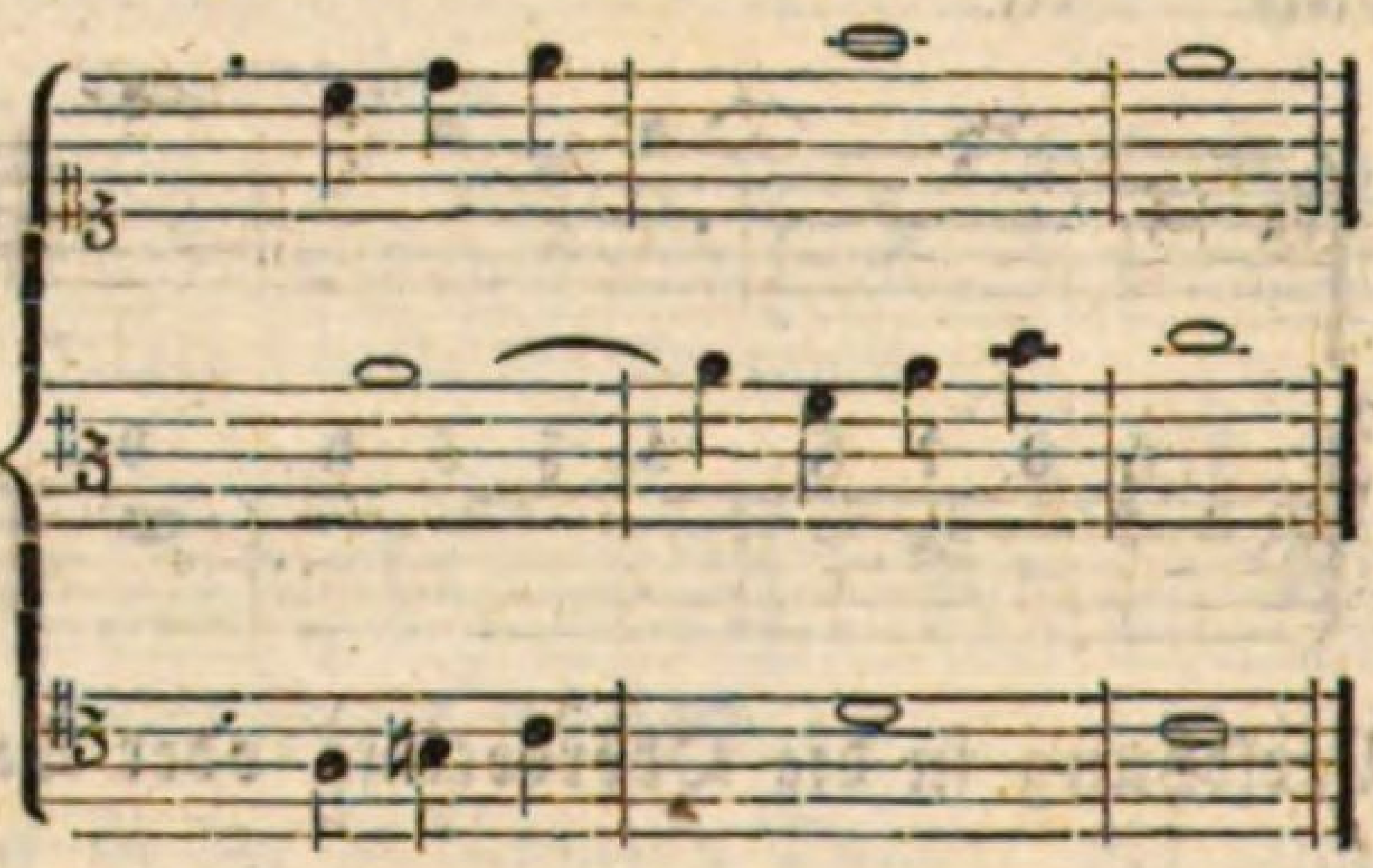
Octava gravis.

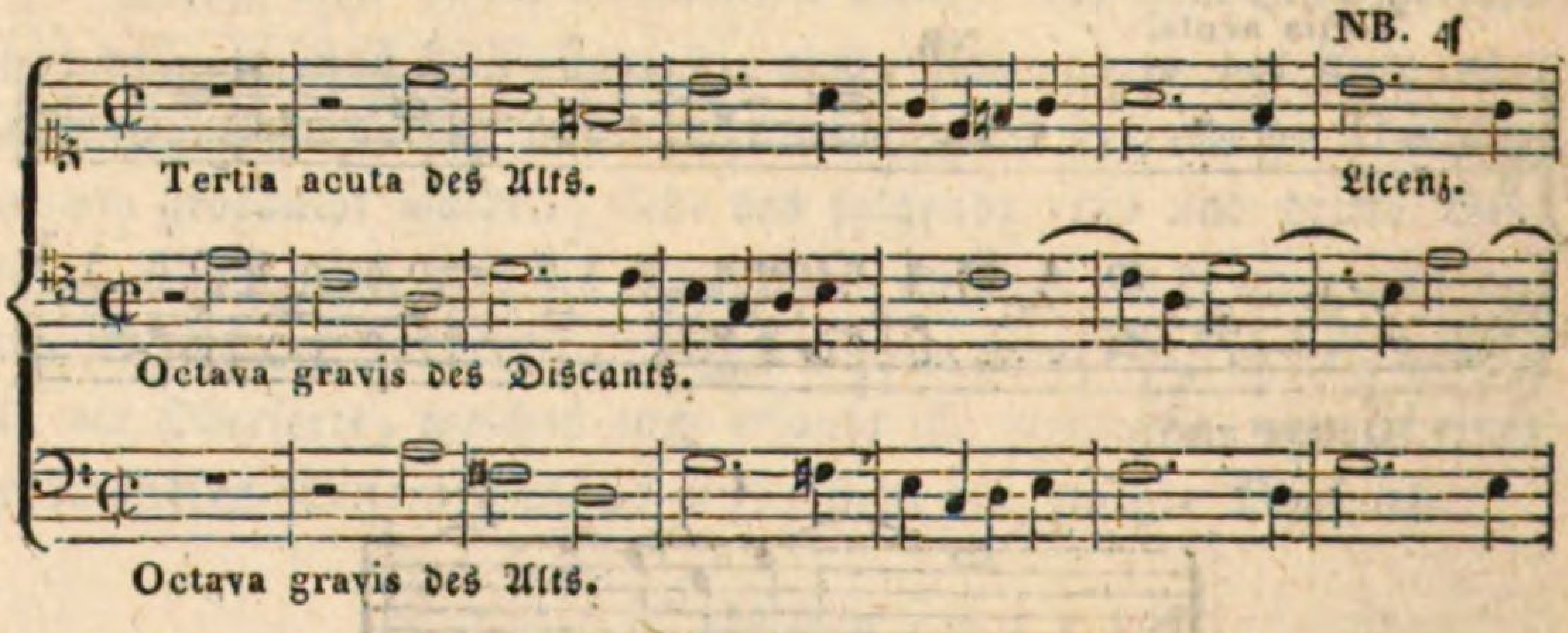


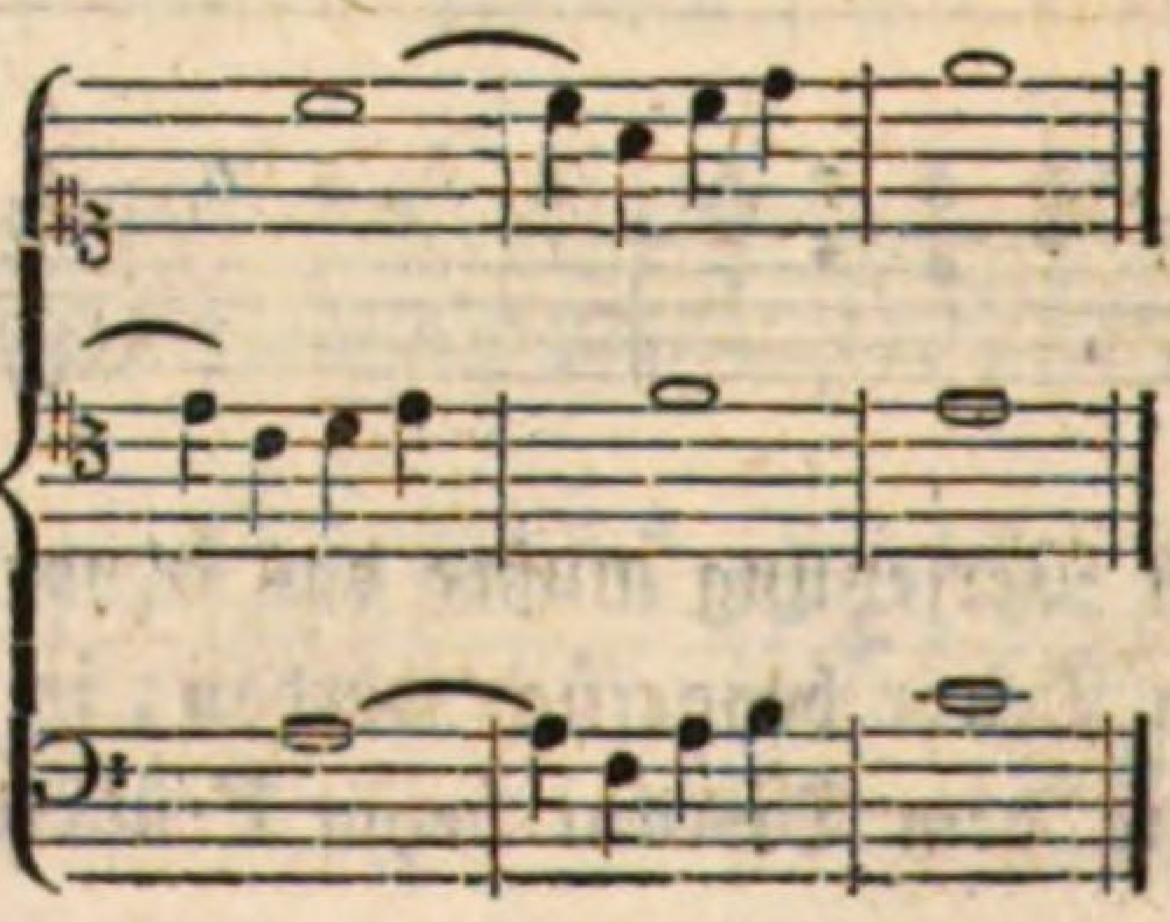
In der ersten Versetzung mußte das b vor **H** im dritten und sechsten Tacte dem Tenor beygefügt werden; in der zweyten Versetzung aber mußte dem Discant beym **F** überall ein ♯ vorgesetzt

werden, um alle übermäßigen Quartensprünge vom F H zu vermeiden.



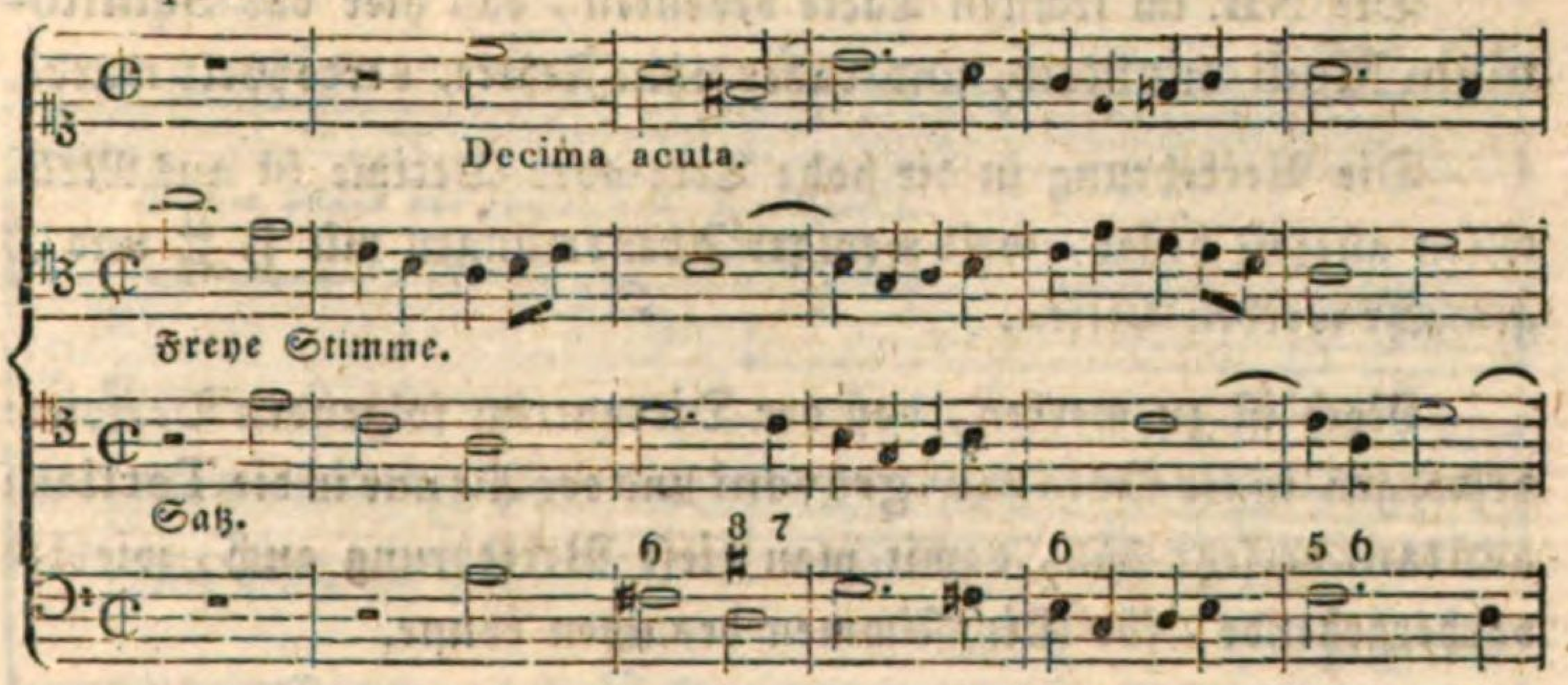




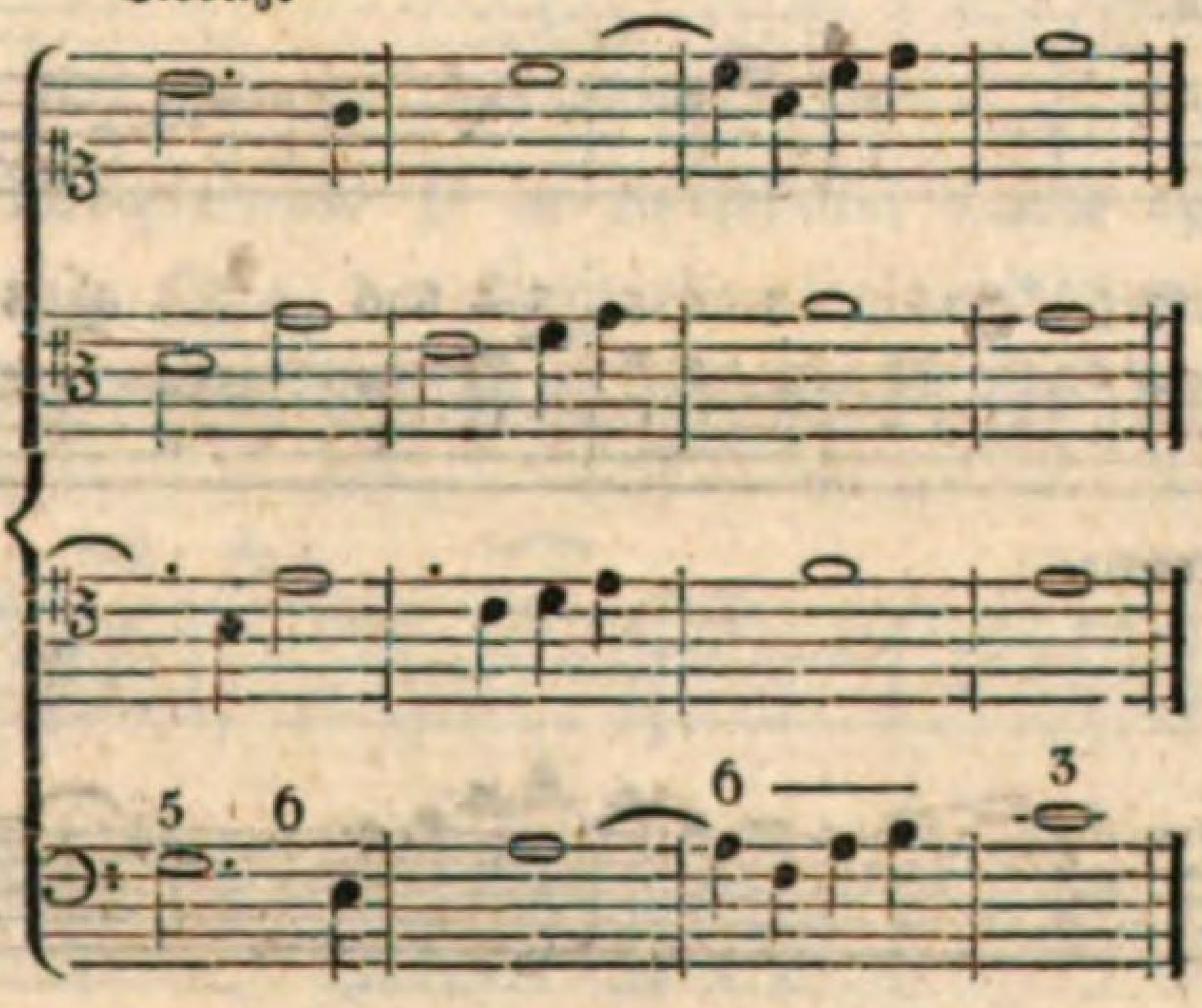


Die Versetzung im dreystimmigen Satze in die Oberdecime oder Oberterz ist allezeit schöner und singbarer, als die in die Unterdecime, weil bey der ersten das Mi contra Fa gar nicht oder selten erscheint. Will oder muß man eine vierte Stimme dazu machen, so kann sie ohne die Kunst dieses doppelten Contrapunctes frey, ungefähr auf folgende Art, gesetzt werden, weil die vierte Stimme wegen der gebundenen Quinten alla Decima nicht brauchbar ist.

a quatro.

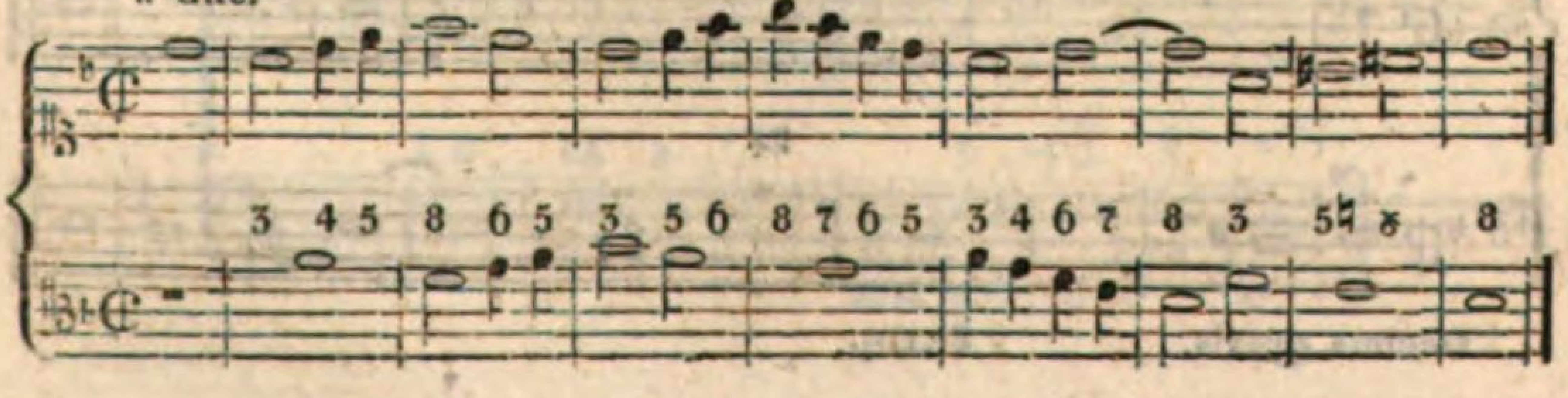


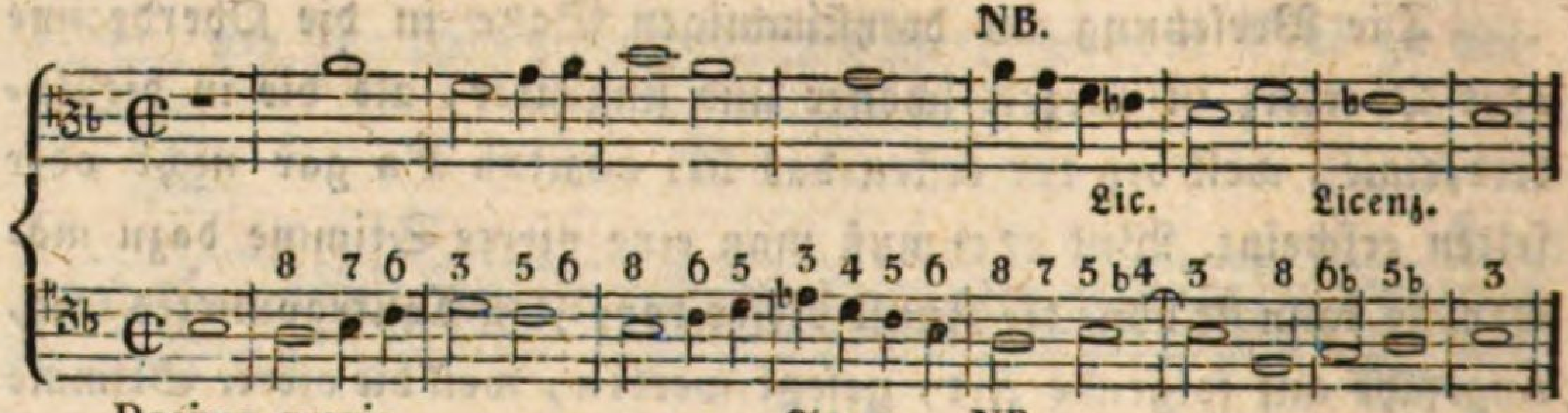
Licenz.



Zweytes Beyspiel.

a due.





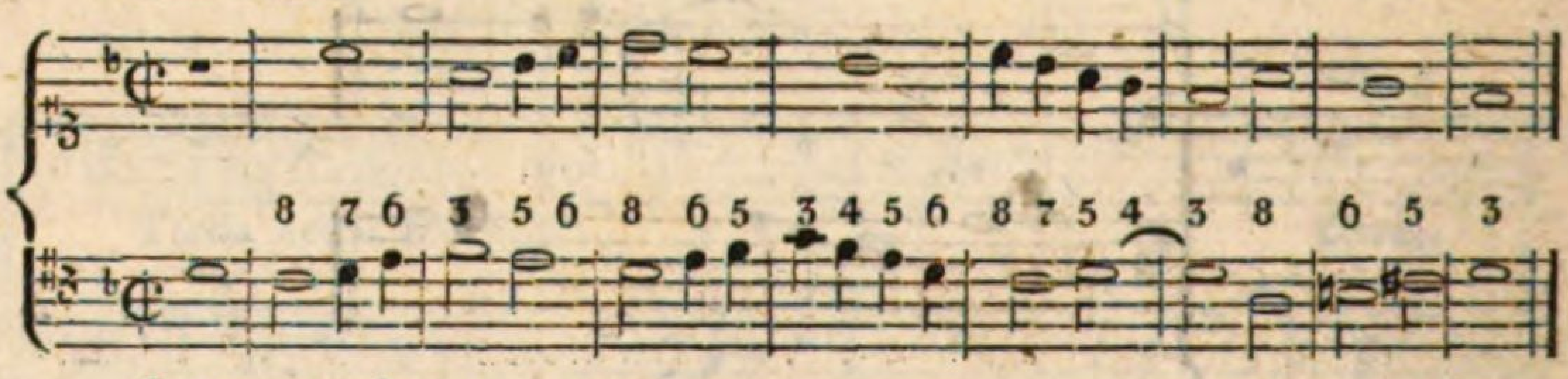
Decima gravis. Licenz. NB.

Die NB. im sechsten Tacte bedeuten, daß hier das Semitonium Modi aus Noth, und daher ohne Fehler, verdoppelt wurde.

Die Verkehrung in die hohe Terz oder Decime ist aus Molltönen allezeit besser, weil weniger Abänderungen mit ♭ ♯ und ♮ gemacht werden dürfen.

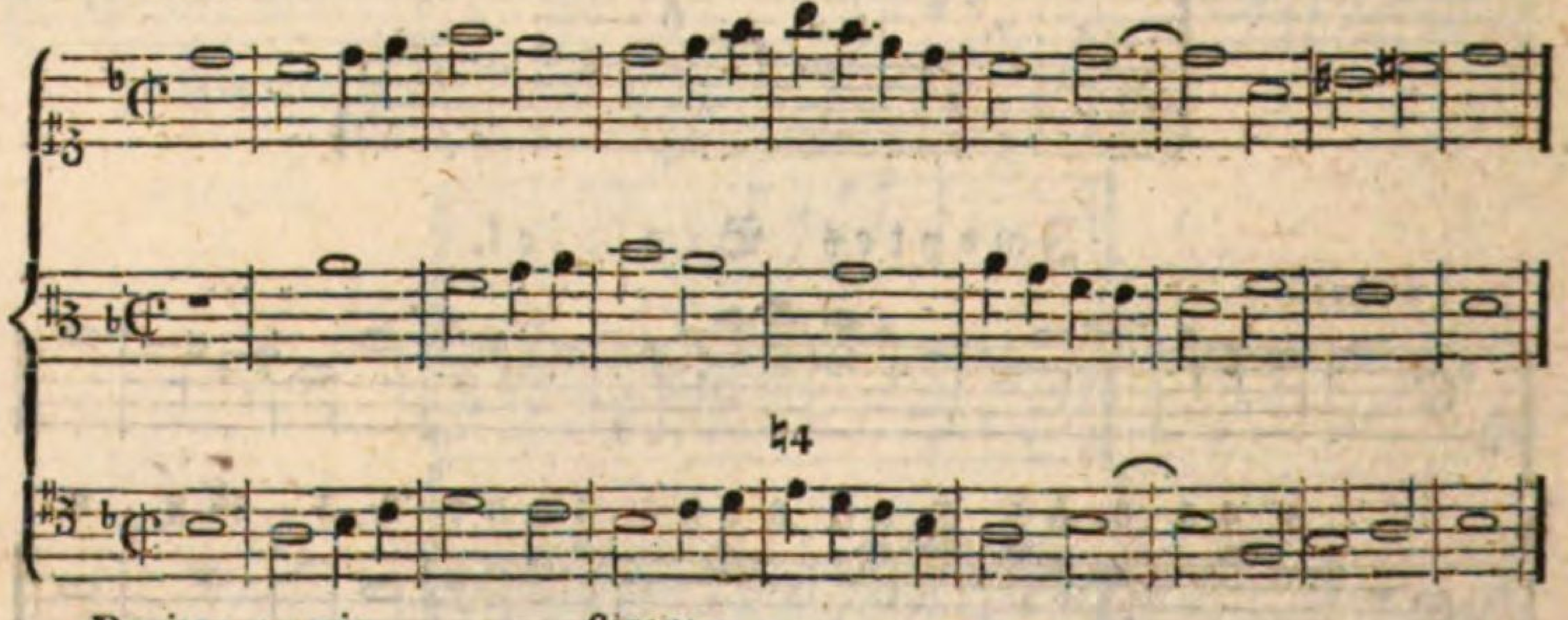
Noch ist zu merken, daß der Discant im folgenden Beyspiele deßwegen in die Octavam gravem und der Alt nur in die Tertiam acutam versetzt sind, damit man diese Verkehrung auch, wie die vorhergehende, für Singstimmen brauchen könne.

Tertia acuta.

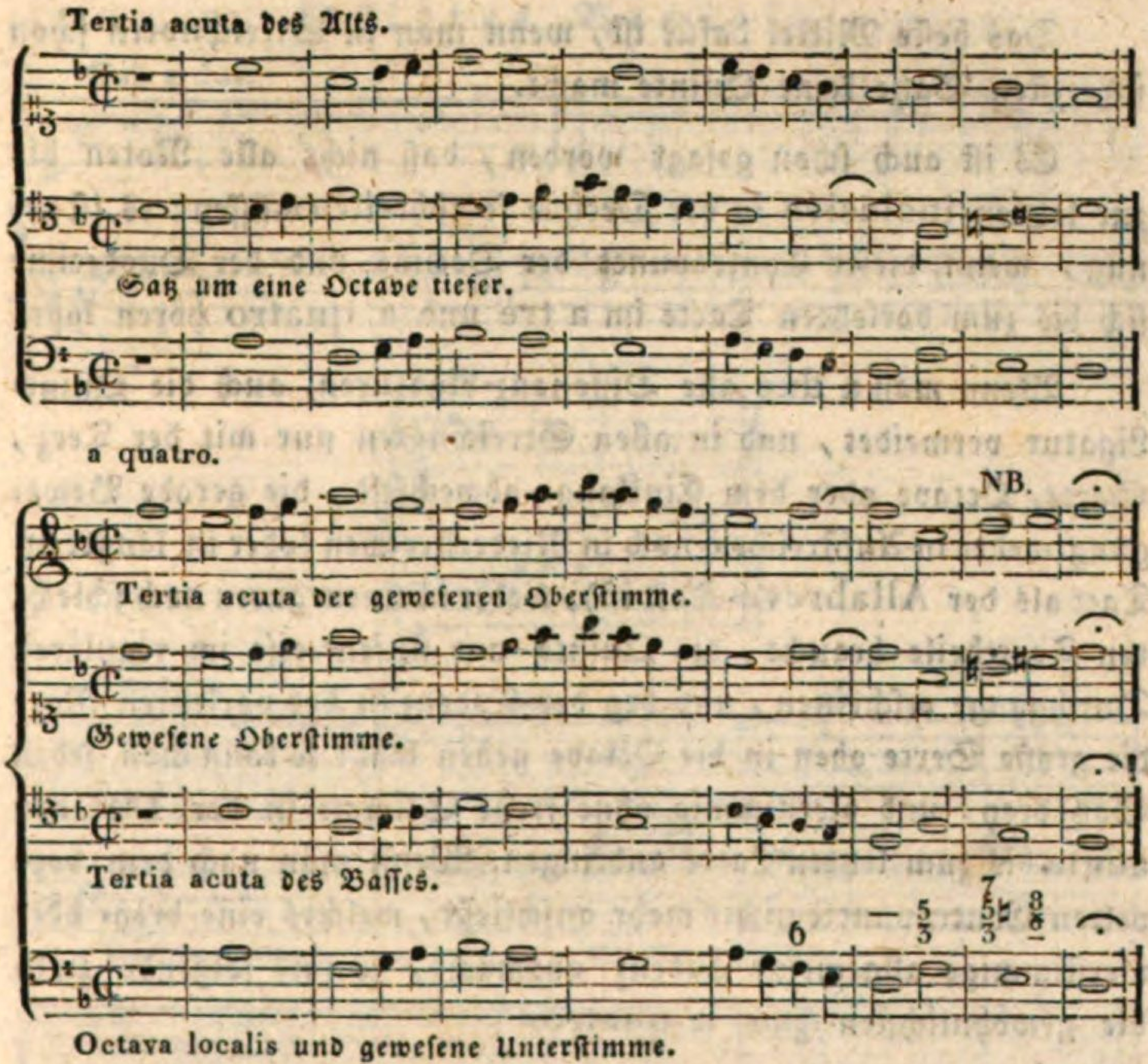


Octava gravis.

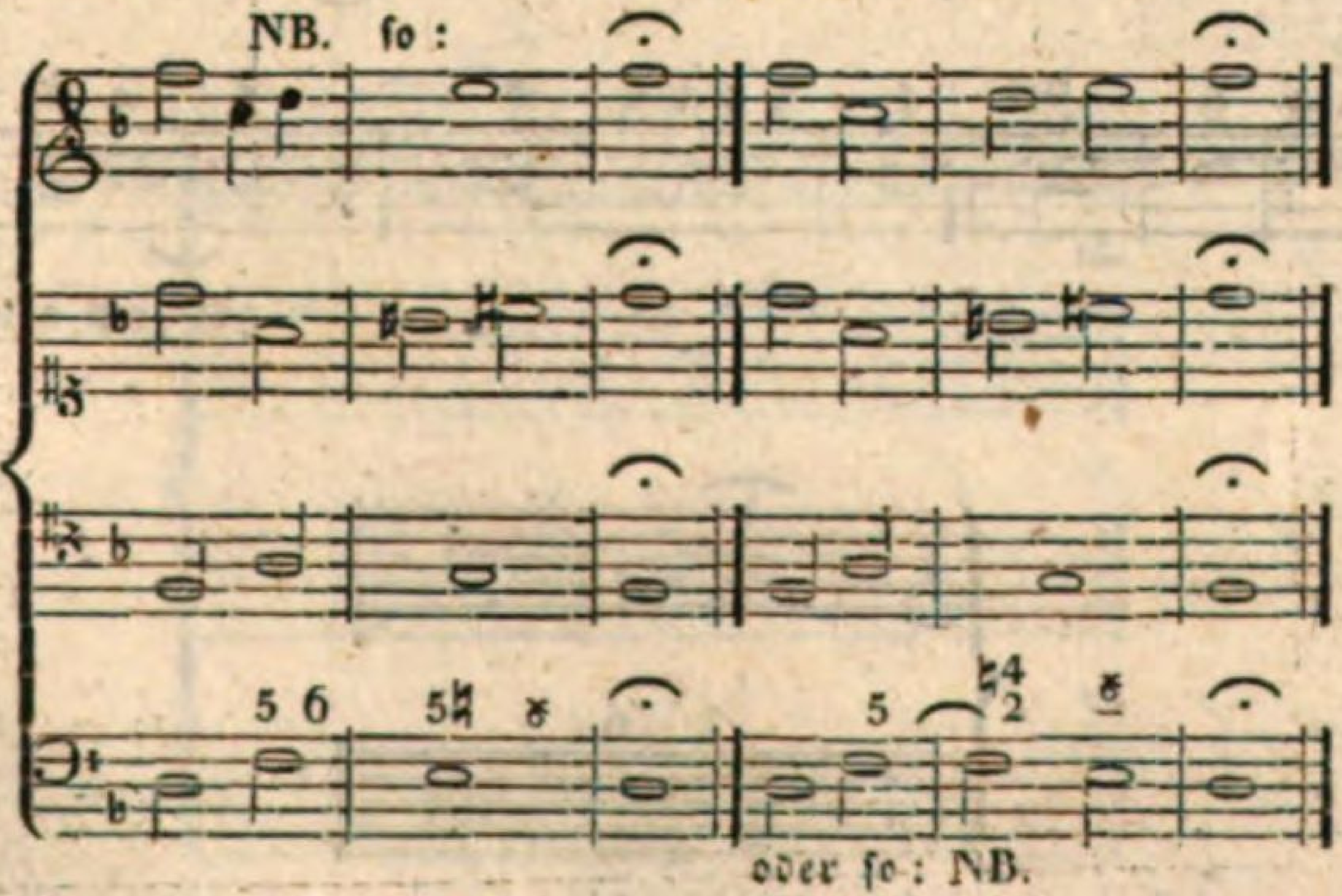
a trè.



Decima gravis. Licenz.



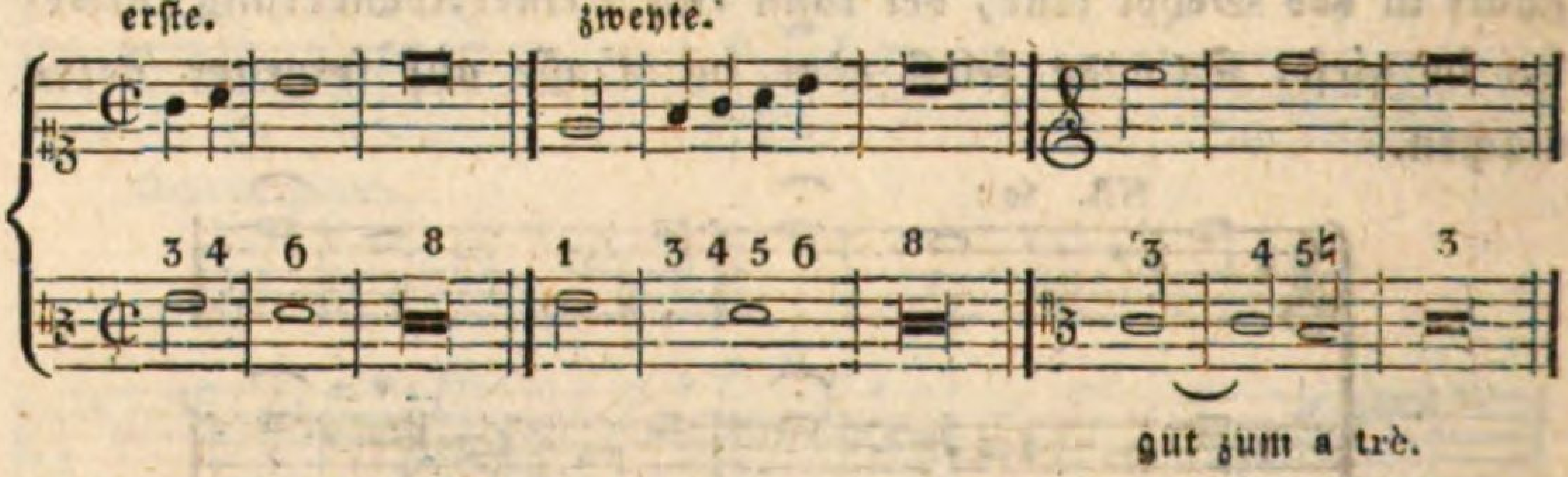
Wem die Wechselnote D im vorletzten Tacte der Violine zu scharf in das Gehör fällt, der kann eine kleine Abänderung entweder in dieser Stimme selbst oder im Basse auf folgende Arten machen.

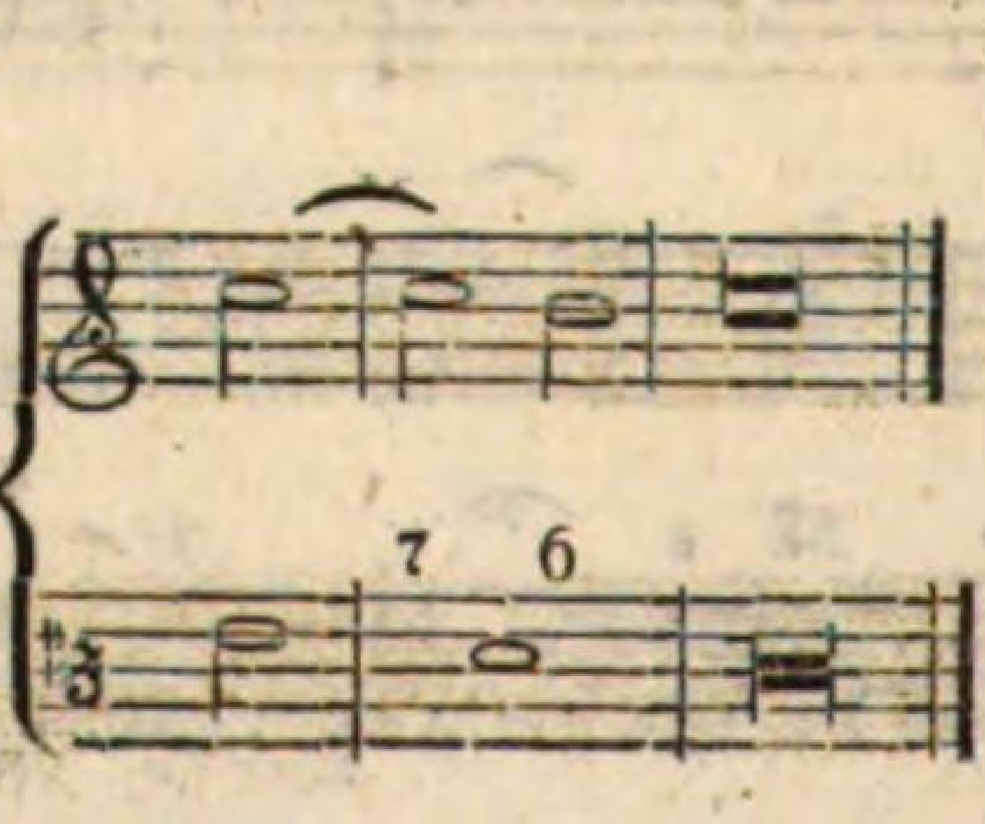


Das beste Mittel dafür ist, wenn man in Streichnoten schon im ersten Satze keine Quinte macht.

Es ist auch schon gesagt worden, daß nicht alle Noten bis zur letzten inclusive in der Decime fortschreiten müssen; es ist genug, wenn dieser Contrapunct der Decime und der Duodecime sich bis zum vorletzten Tacte im a trè und a quatro hören läßt.

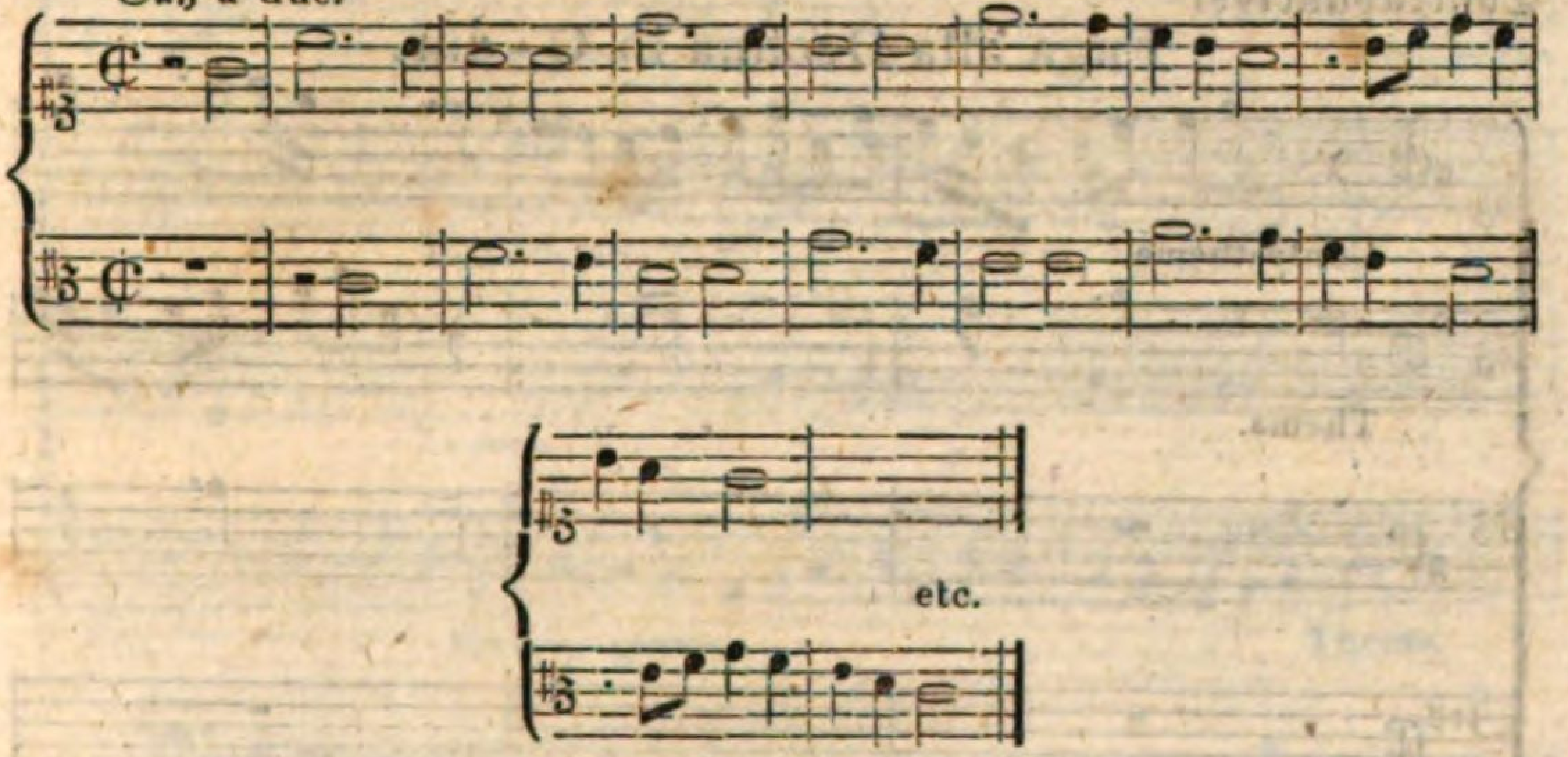
Wenn man a due alle Dissonanz-Ligaturen, auch die Quint-Ligatur vermeidet, und in allen Streichnoten nur mit der Terz, Sexte, Octave oder dem Einklange abwechselt, die gerade Bewegung weder in Aufstreichen noch in Niederstreichen (oder in längerem Tact als der Allabreve-Tact ist), weder in einem guten noch schlechten Tacttheile braucht, die Quinte nur stufenweise im regulären Durchgange erscheinen, und bey der Cadenz in der vorletzten Note die große Sexte oben in die Octave gehen läßt; so kann man jeden Satz drey- und vierstimmig ohne freye Stimme in der Decima acuta bis zum letzten Tacte anbringen. Wenn man nach dem doppelten Contrapuncte nichts mehr anschließt, welches eine drey- oder vierstimmige allgemeine Cadenz ausmacht, so sind folgende zwey die gewöhnlichsten zum a quatro.



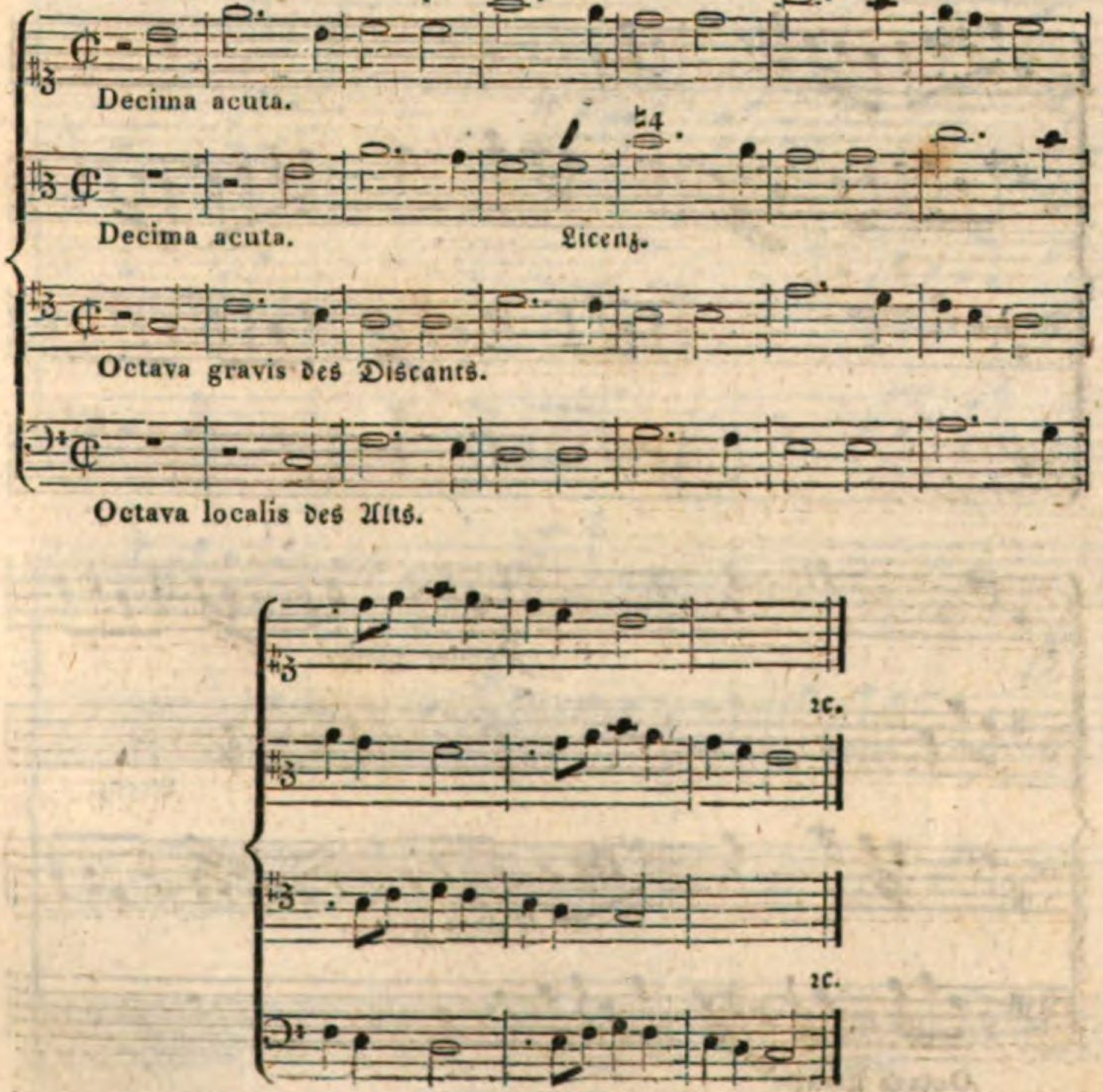


Dritte s Beyspiel.

Satz a due.

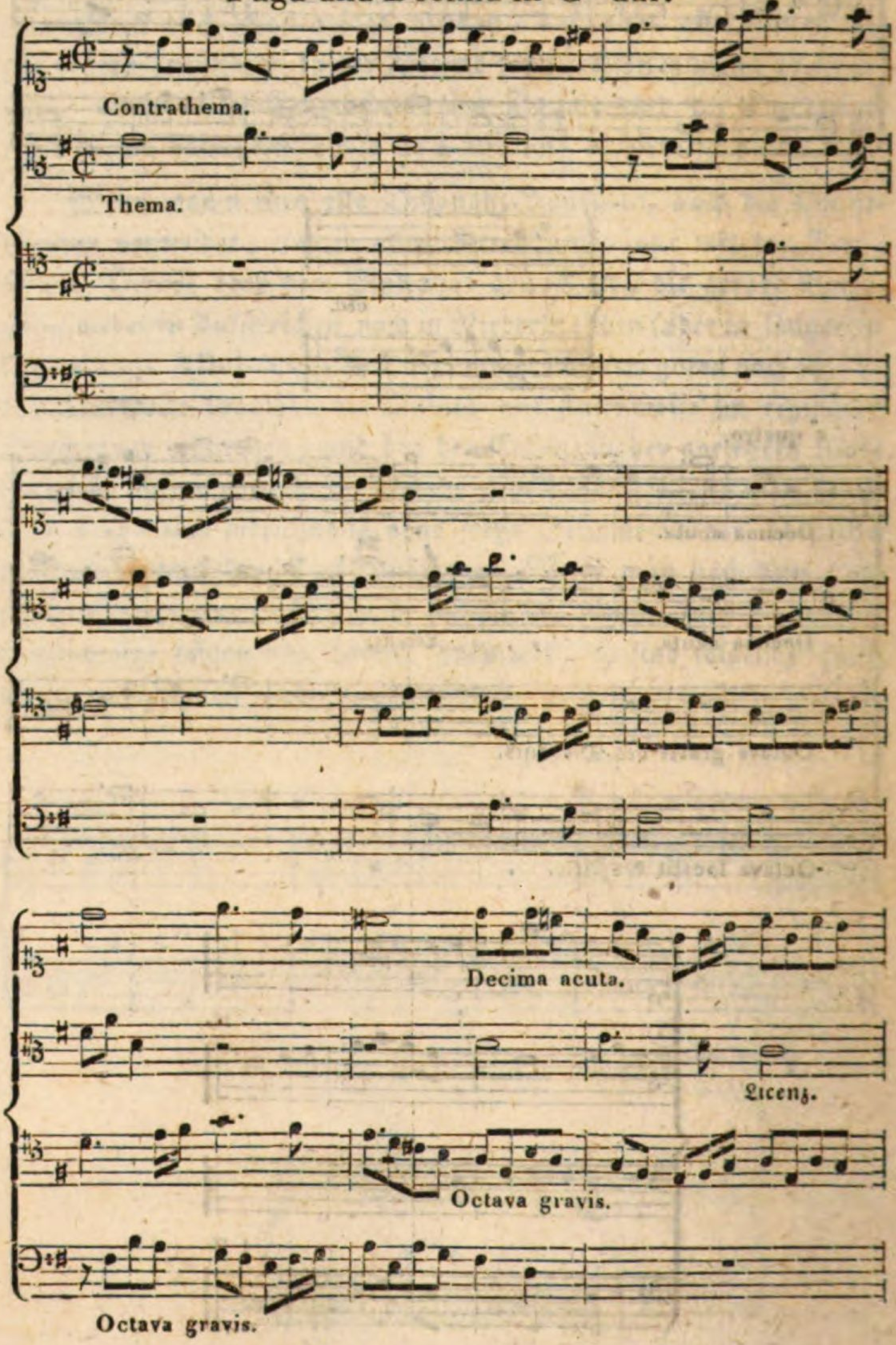


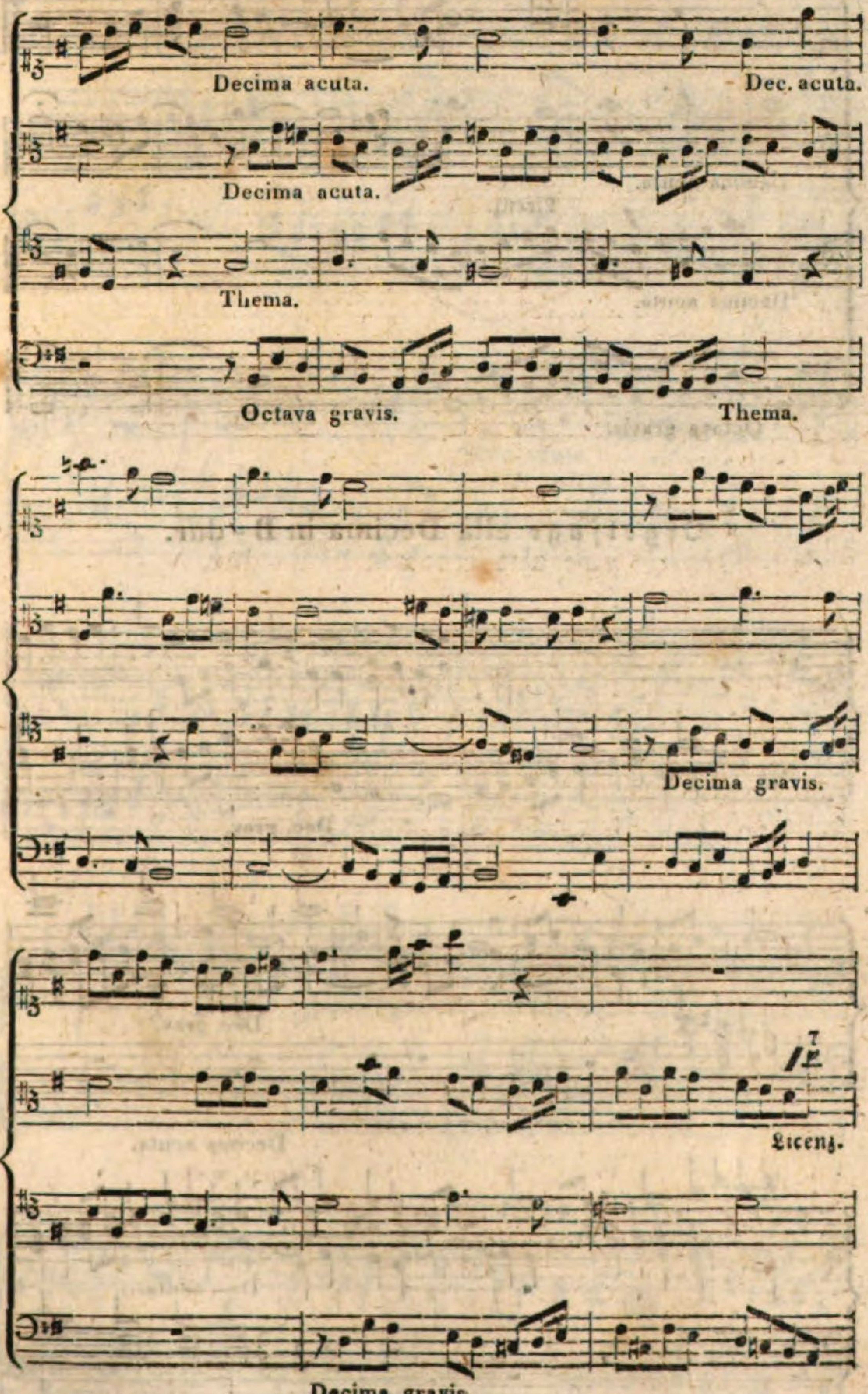
a quatro.

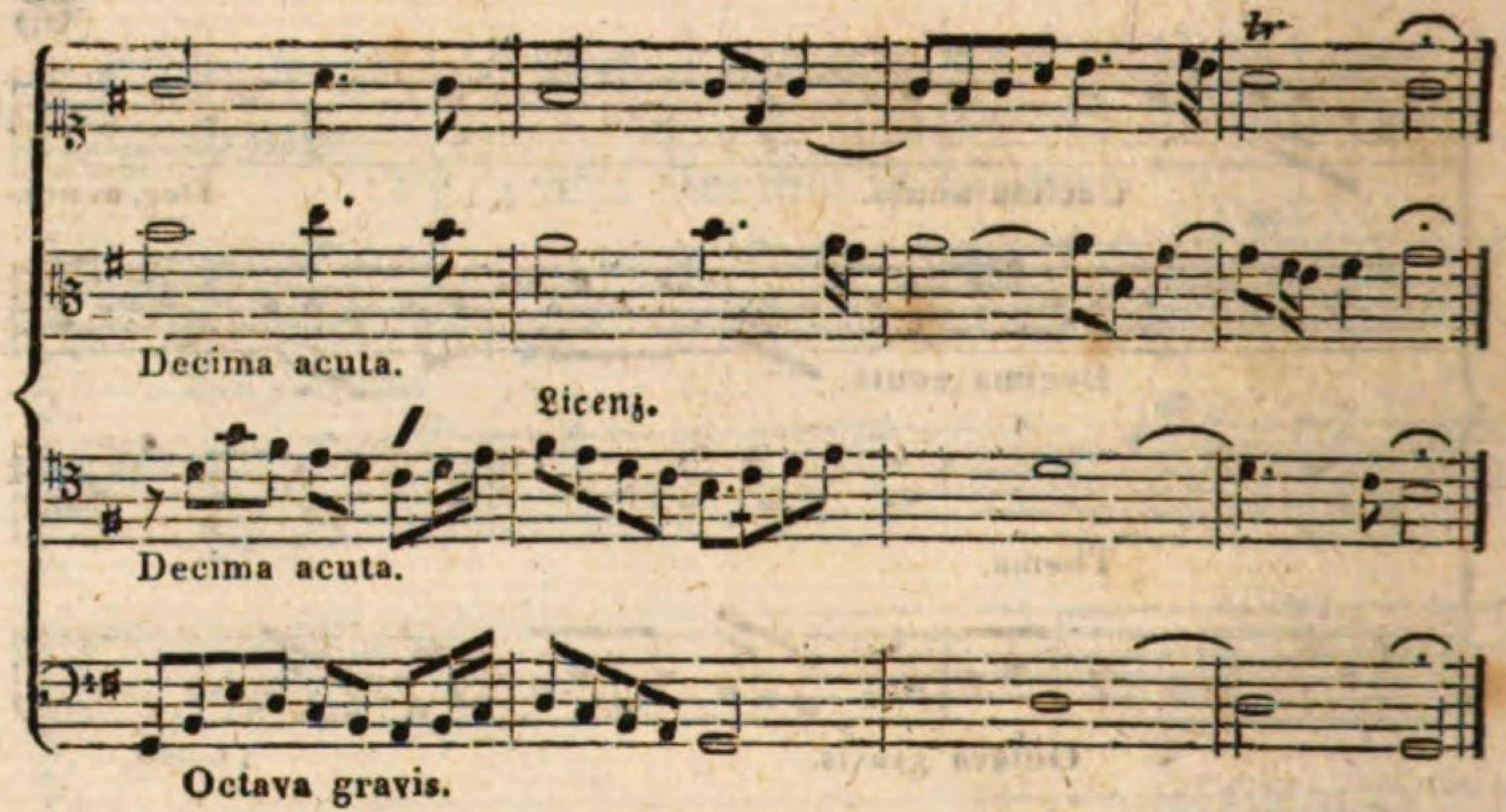


Nun folgen noch zwey Fugen zum Beschluß dieses doppelten Contrapunctes.

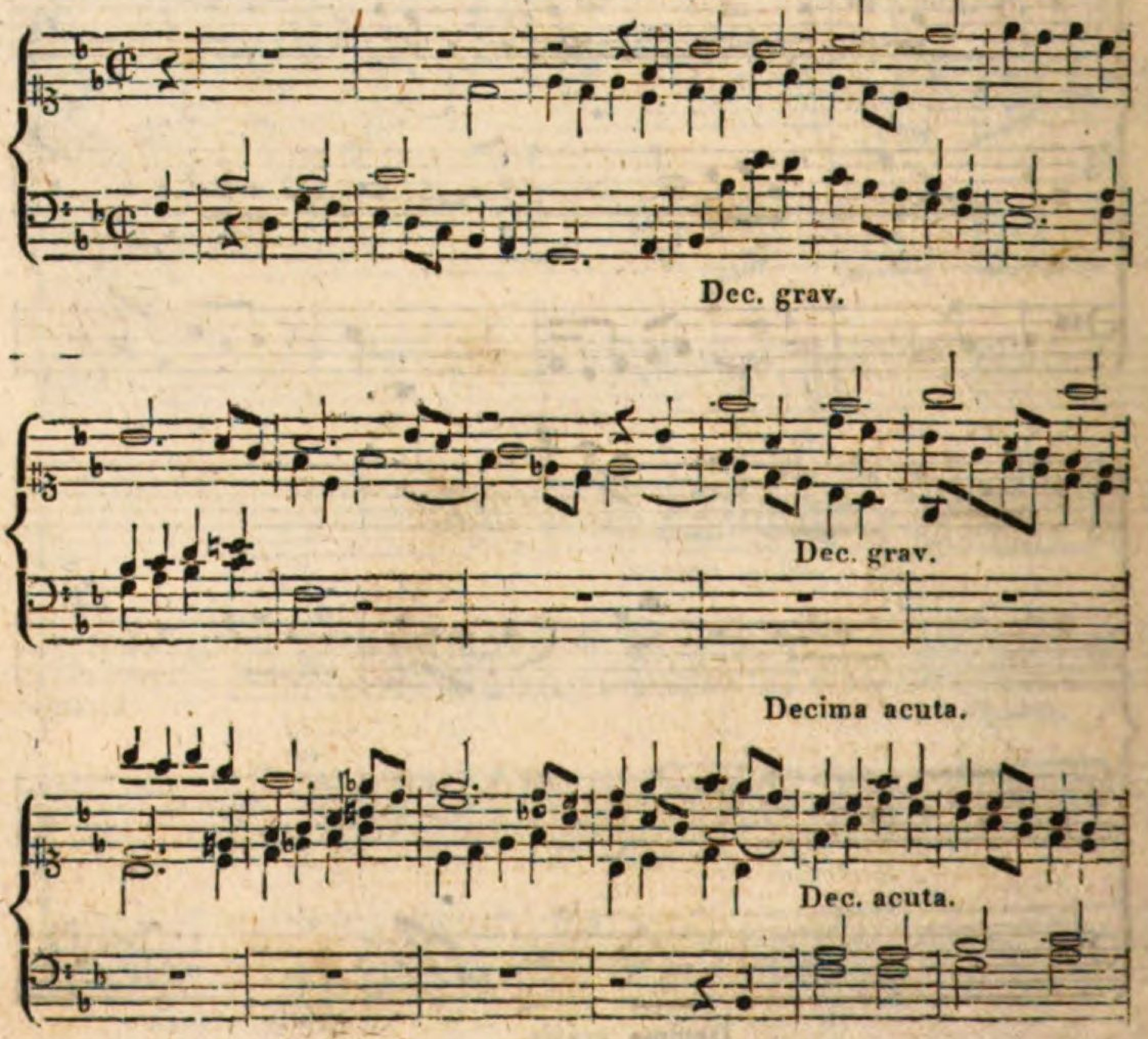
Fuga alla Decima in G-dur.

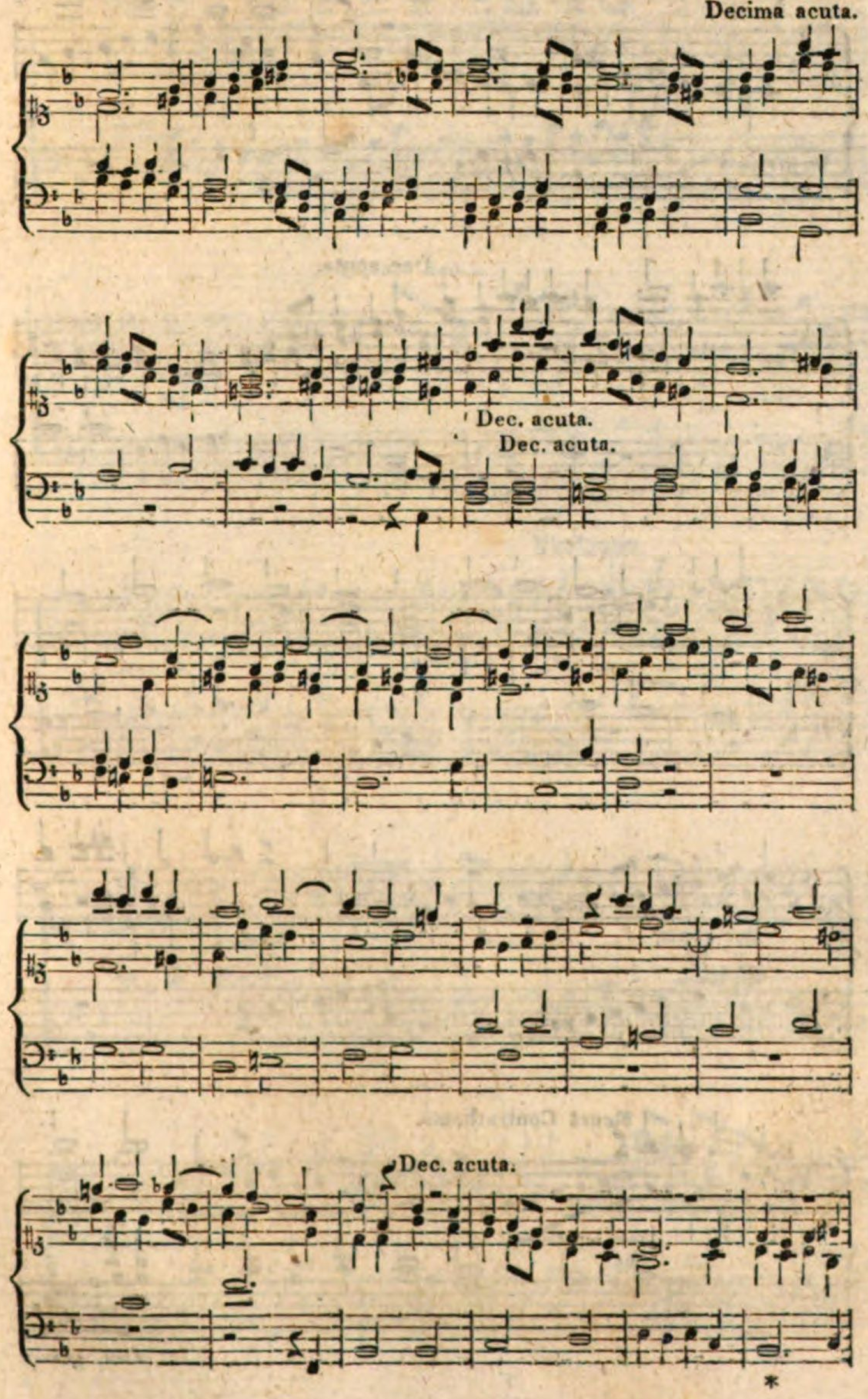


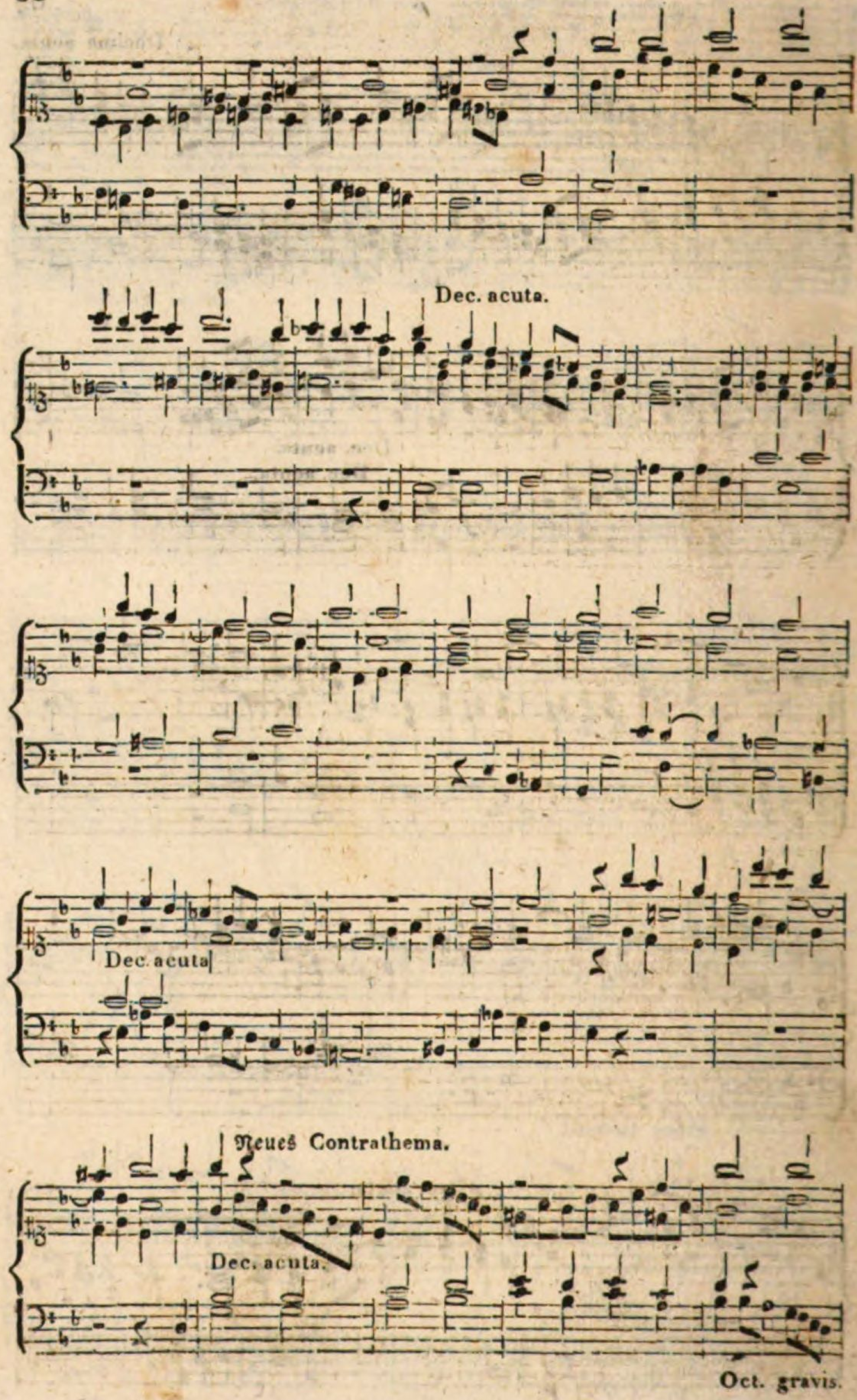

Decima acuta.
Dec. acuta.
Decima acuta.
Thema.
Octava gravis.
Thema.
Decima gravis.
Licenz.
Decima gravis.

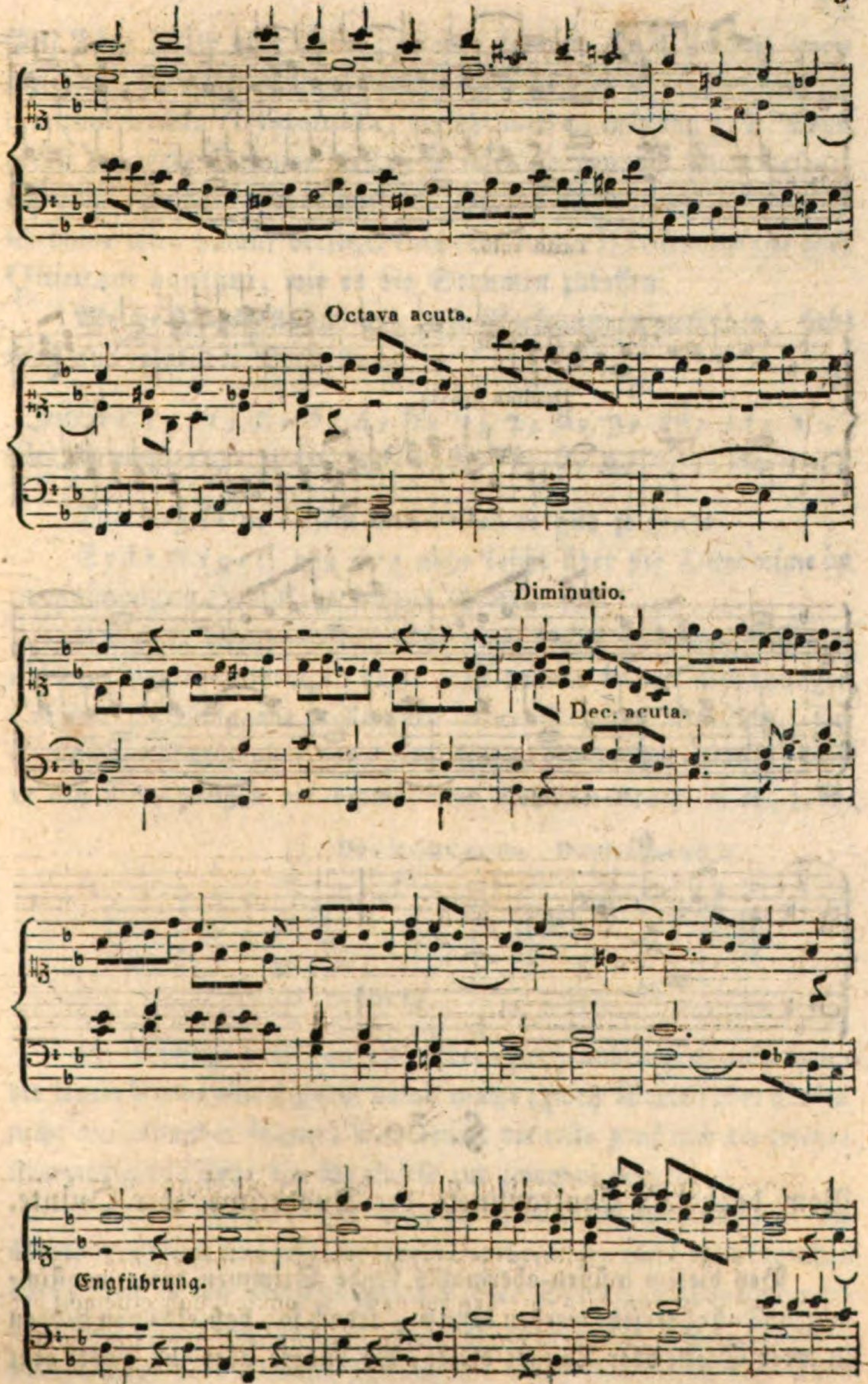


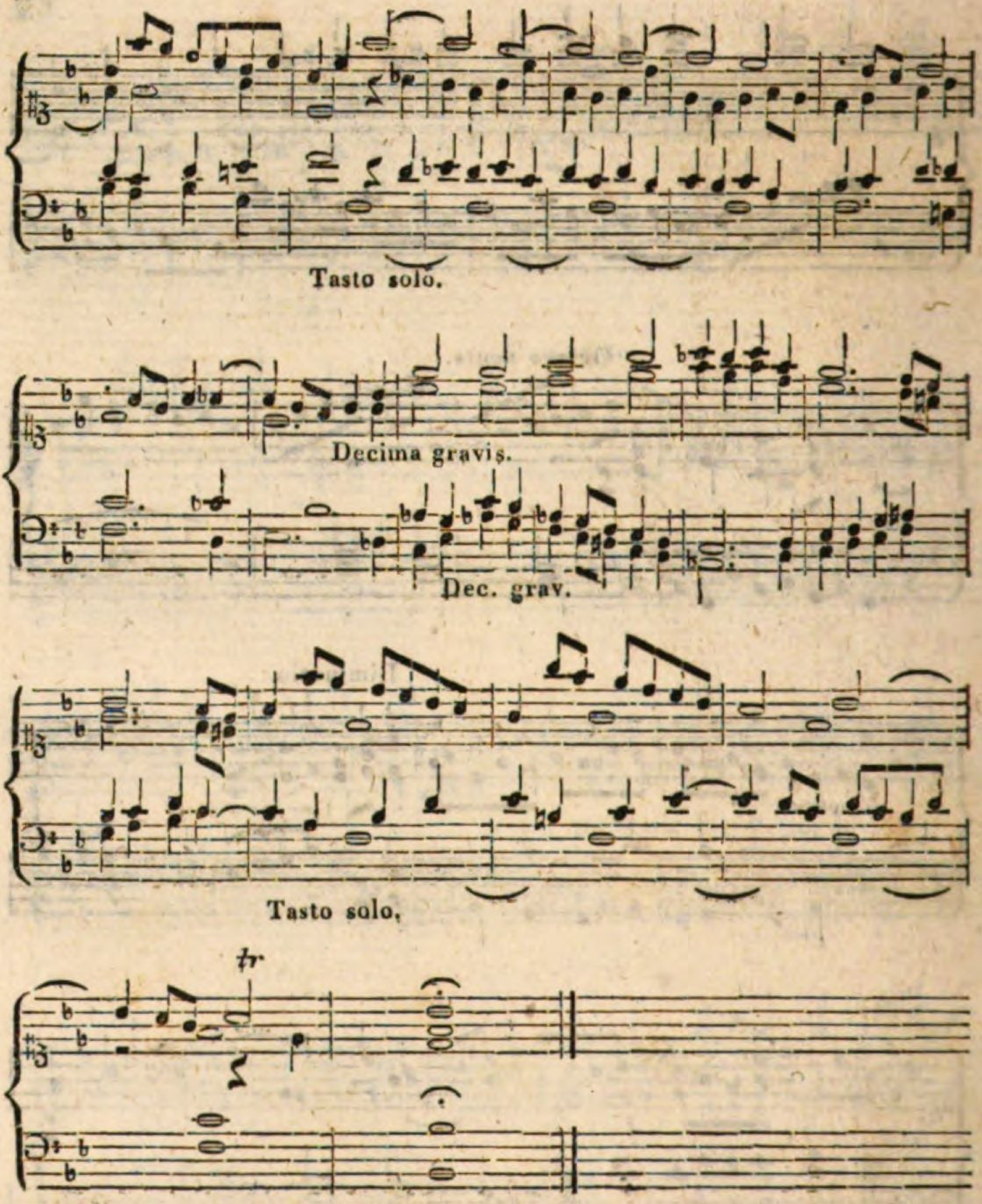
Orgelfuge alla Decima in B-dur.




Decima acuta.
Dec. acuta.
Dec. acuta.
Dec. acuta.
*


Dec. acuta.
Dec. acuta
Neues Contrathema.
Dec. acuta.
Oct. gravis.


Octava acuta.
Diminutio.
Dec. acuta.
Engführung.



§. 30.

Vom doppelten Contrapuncte der Duodecime oder Quinte.

Bey diesem müssen abermahls beyde Stimmen des zweystimmigen Satzes versetzt werden können, jedoch so, daß eine von beyden in ihrer Stelle oder Tonart bleibt, die andere aber um zwölf oder

fünf Töne höher oder tiefer zu stehen kommt. Es ist in den vorigen zwey doppelten Contrapuncten schon gezeigt worden, daß auch die Linienreihen (Systemata) versetzt werden müssen; z. B. wenn gleich die obere Stimme bleibt, so wird sie dennoch hinab gesetzt, entweder in natura oder um eine Octave tiefer, und die untere Stimme wird hinauf versetzt, entweder in die Duodecimam oder Quintam acutam, wie es die Stimmen zulassen.

Welche Intervalle aus den zwey Versetzungen entstehen, sieht man aus folgender Vorstellung;

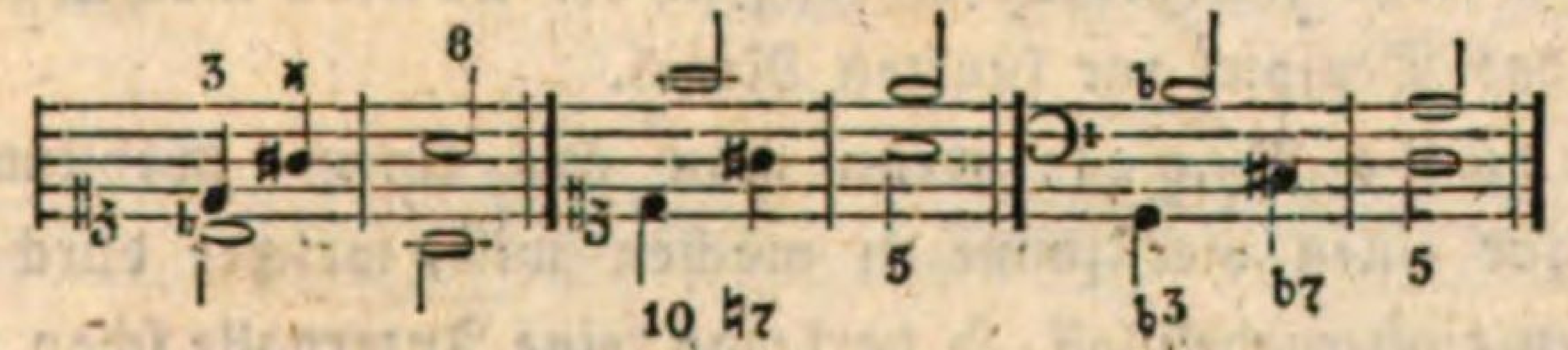
Intervalle	1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8,	9,	10,	11,	12.
Verkehrung	12,	11,	10,	9,	8,	7,	6,	5,	4,	3,	2,	1.

Die Regeln zu diesem Contrapuncte sind folgende:

Erste Regel: daß man nicht leicht über die Duodecime im zweystimmigen Hauptsatze hinaus schreiten soll.

Zweyte Regel: daß man eine kleine oder große Sexte nicht sprungweise anbringen darf, weil daraus in den Versetzungen eine frey angeschlagene große oder kleine Septime entstände. Die übermäßige Sexte aber paßt zum freyen Satze sprungweise, weil in den Versetzungen die verminderte Septime daraus wird; z. B.

Duodecima acuta. Duodecima acuta.



Stufenweise darf man die andern zwey anbringen, auch wenn die Unterstimme eine Ligatur damit macht; zwey Sexten aber dürfen nicht auf einander folgen, wenn nicht die erste groß und die zweyte übermäßig ist; siehe die Beyspiele zur zweyten Regel.

Dritte Regel: daß man die gebundene Septime, in die Sexte aufgelöst und mit der Sexte vorbereitet, nicht oben brauchen darf, weil in den Versetzungen aus jeder Sexte eine Septime würde; wohl aber kann man sie mit der vorgesetzten Terz, Quinte, oder Octave oder Decime anbringen, wenn eine dieser vier Con-

sonanzen die Vorbereitung macht. Endlich ist sie noch gebunden zu gebrauchen, wenn sie sprungweise in die Terz aufgelöst und von einer großen Sexte vorbereitet wird, welche letztere dann in den Versetzungen zur kleinen und wesentlichen Septime wird, und in der Duodecima gravi gut zu gebrauchen ist. Dieß zeigt sich aber in vollstimmigen Sätzen besser, als in zweystimmigen; siehe die Beyspiele zur dritten Regel.

Vierte Regel: daß die Oberstimme a due in der reinen Quinte oder Duodecime anfange und endige (besonders zur Versetzung in die Unter-Duodecime), so fern der Satz in der vorgesetzten Tonart bleiben soll, welche die Unterstimme im a due allein anzeigt. Zur Versetzung der Ober-Duodecime kann auch im Einklange oder in der Terz oder in der Octave angefangen und geendiget werden; siehe die Beyspiele.

Fünfte Regel: daß man bey der Versetzung in die Ober-Duodecime, wenn man den zweystimmigen Satz dreystimmig machen will, unter die erste Note, welche gegenwärtig die Dominante in der Oberstimme ist, die Tonicam in der dritten freyen Stimme setze, weil der Contrapunct gern eine Pause hat. Auch soll die letzte Note der Oberstimme, welche wieder in der Dominante aufhört, durch einige Tacte verlängert werden, damit die andern zwey Stimmen eine freye zugegebene Cadenz in der Tonica machen können. Siehe das Beyspiel zur fünften Regel.

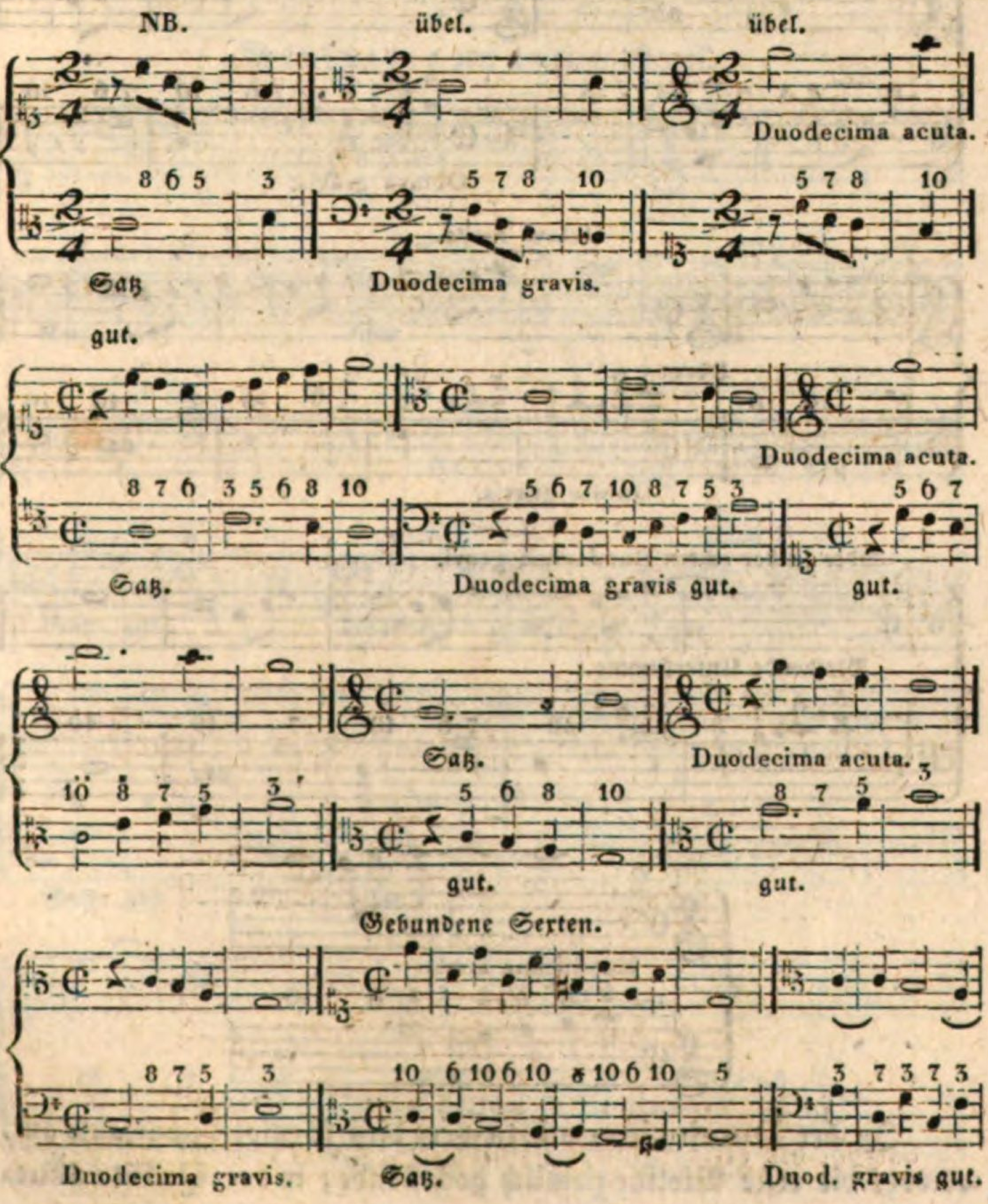
Sechste Regel: wenn man aus einem zweystimmigen Satze gar einen vierstimmigen machen will, welcher durchaus in Decimen einhergehen soll, so darf man keine Intervalle schon a due in die Streichnoten, als Terzen, Quinten und Octaven wechselweise, und keine Dissonanz-Ligatur, auch keine gerade Bewegung irgendwo anbringen. Wenn diese drey Stücke wohl beobachtet worden sind, so darf man nur zur Oberstimme die Unterdecimen oder Terzen, und zur Unterstimme die Oberdecimen oder Terzen setzen, so ist der Satz vierstimmig und richtig. Siehe das vorletzte Beyspiel a quatro unter Nr. 6 in G-dur.

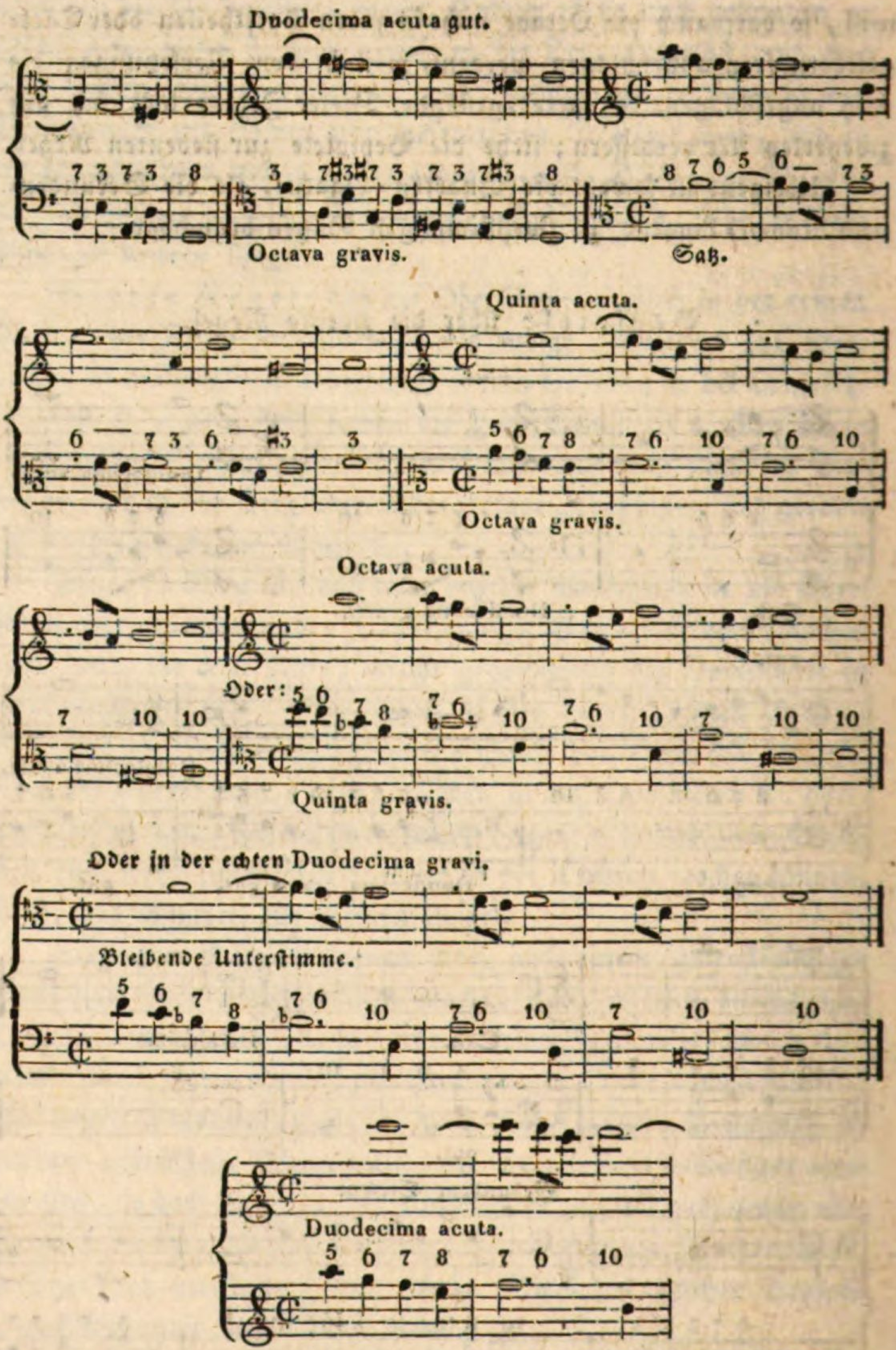
Siebente Regel: wenn man statt der Versetzung der Ober- oder Unter-Duodecime die der natürlichen Quinte brauchen

will, so darf auch die Octave nicht in guten Tacttheilen oder Tactgliedern frey angeschlagen werden, weil in den Versetzungen die frey angeschlagene Quarte entstände. Dieser Fehler läßt sich auf zweyerley Art verbessern; siehe die Beyspiele zur siebenten Regel.

Übrigens ist sowohl die Quarten-Ligatur, als die Secunden- und Nonen-Ligatur zu zweystimmigen Sätzen brauchbar.

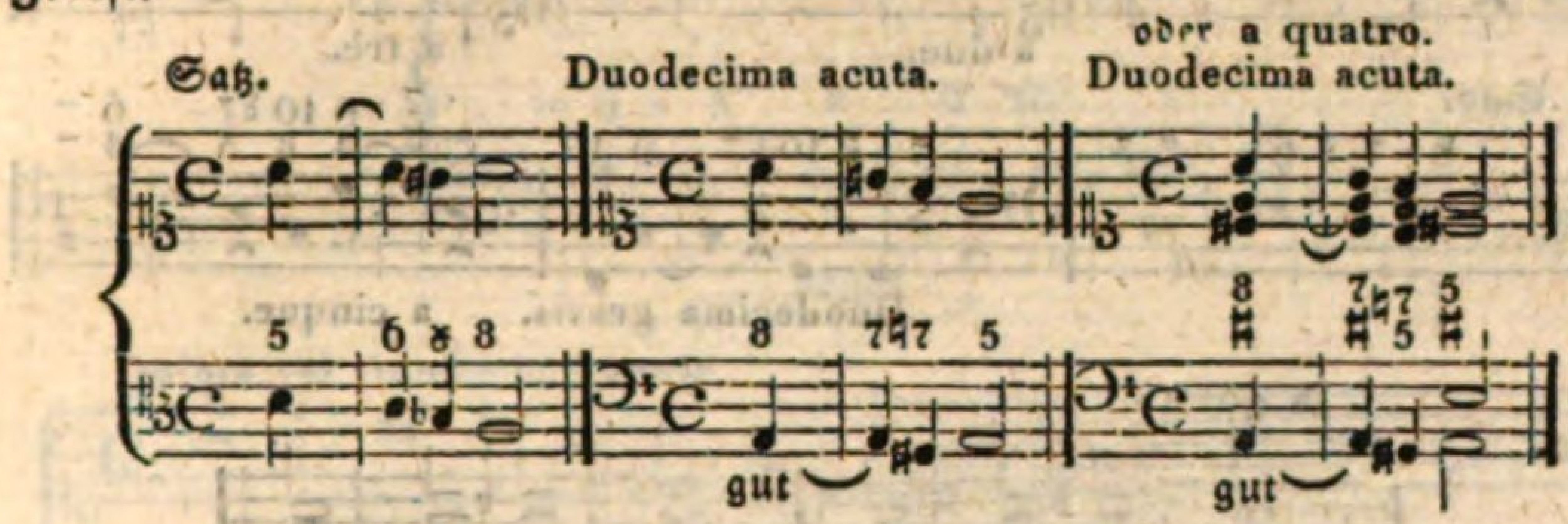
Beyspiele über die zweyte Regel.



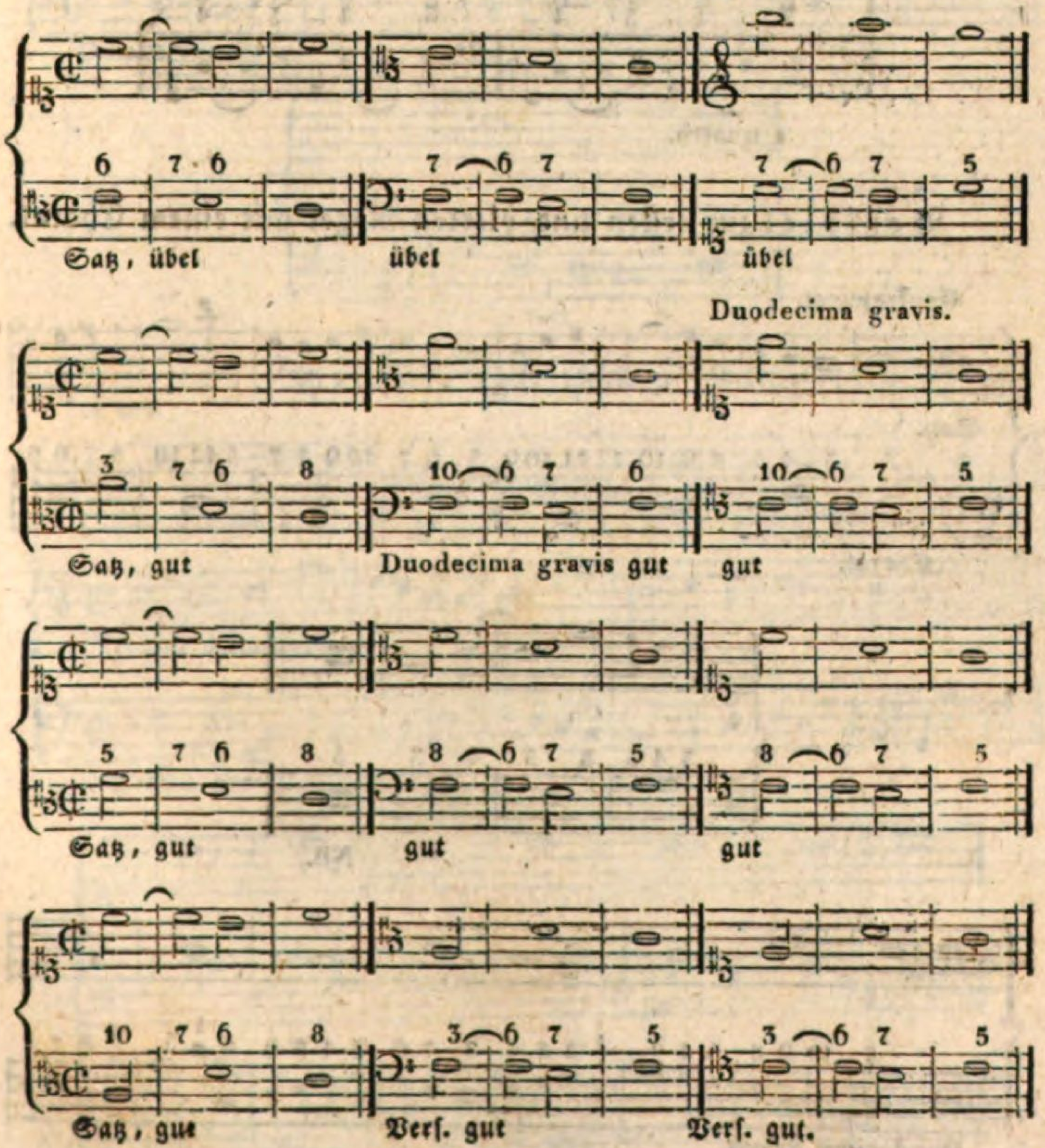


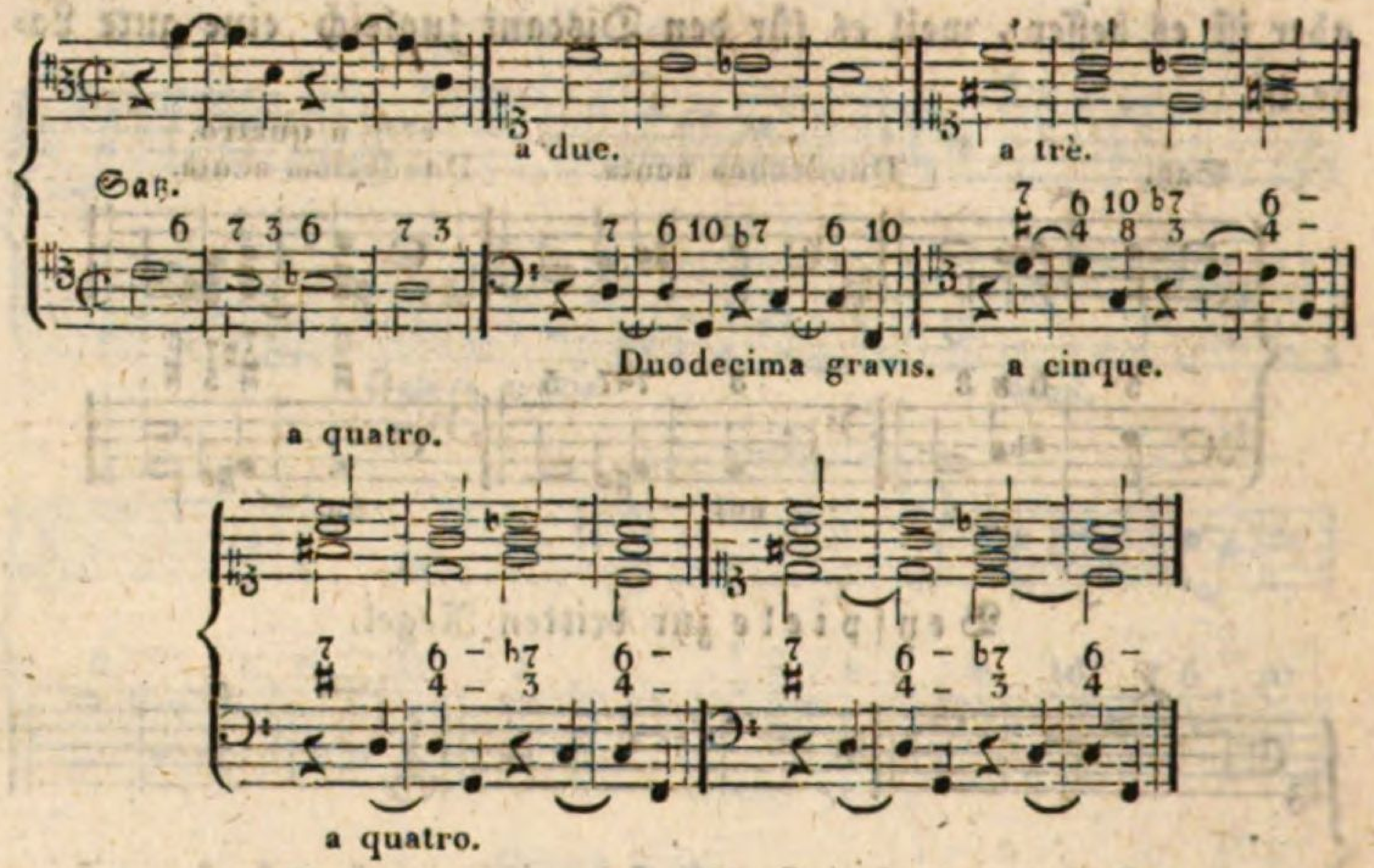
In der Duodecima acuta wäre dieß Beyspiel zwar auch gut, obwohl die erste Violine ziemlich hoch stände; in der Quinta acuta

aber ist es besser, weil es für den Discant zugleich eine gute Lage ist.

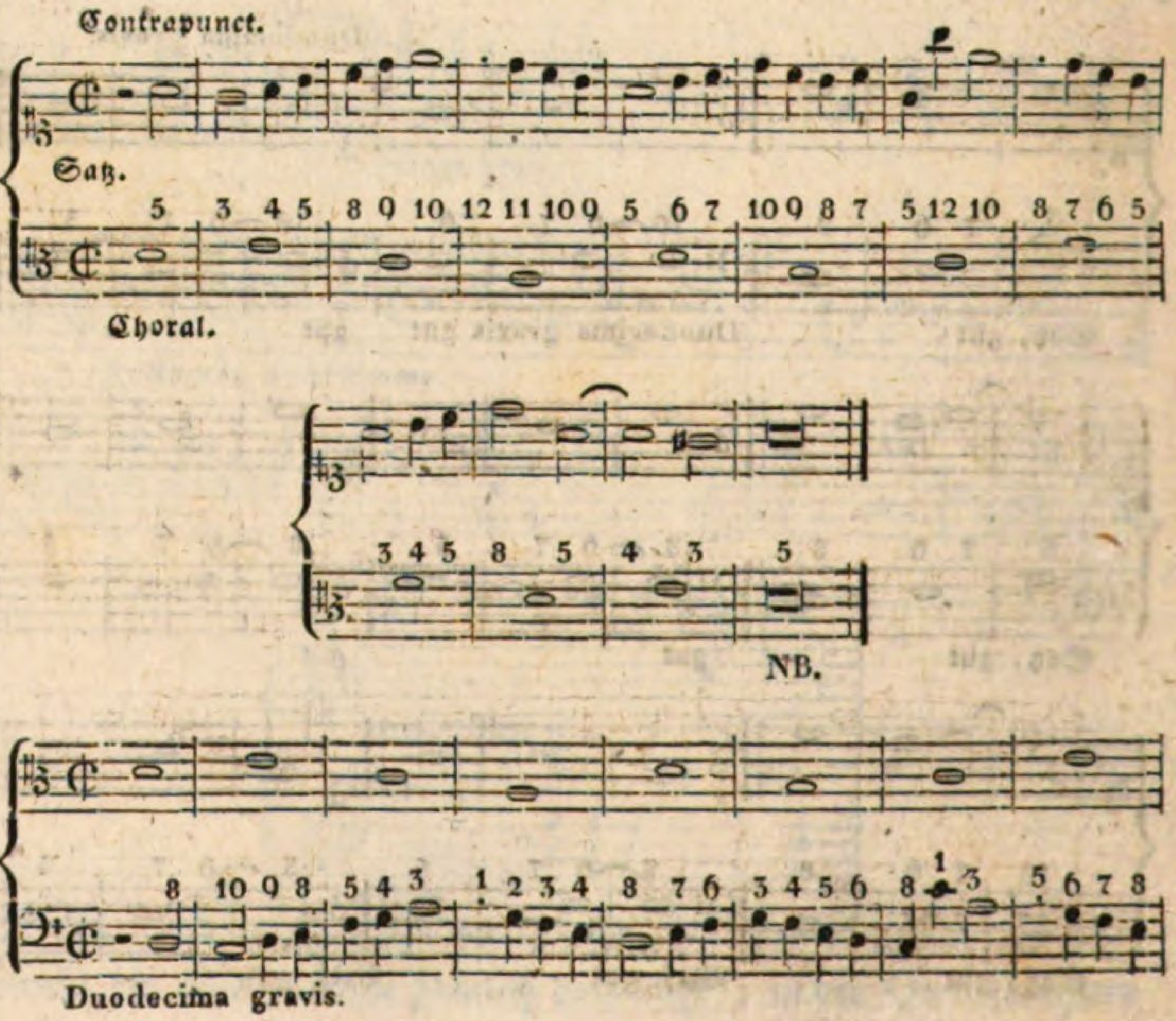


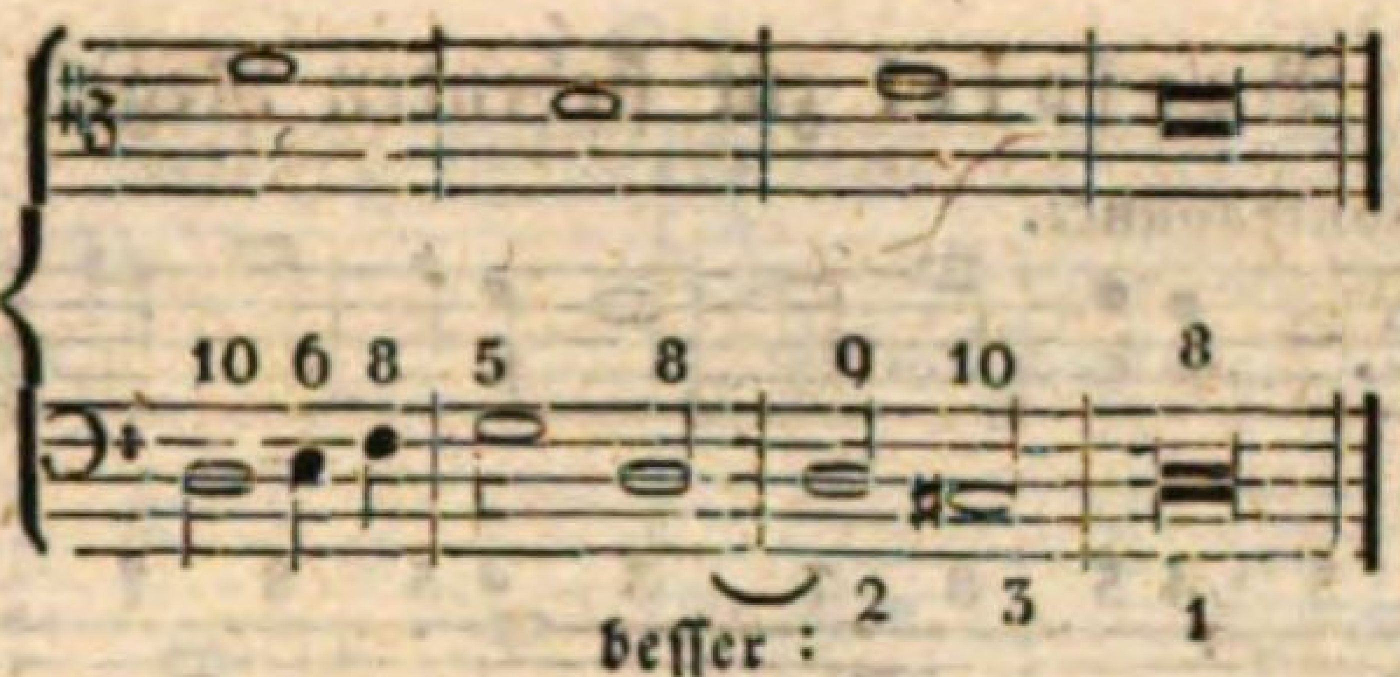
Beyspiele zur dritten Regel.



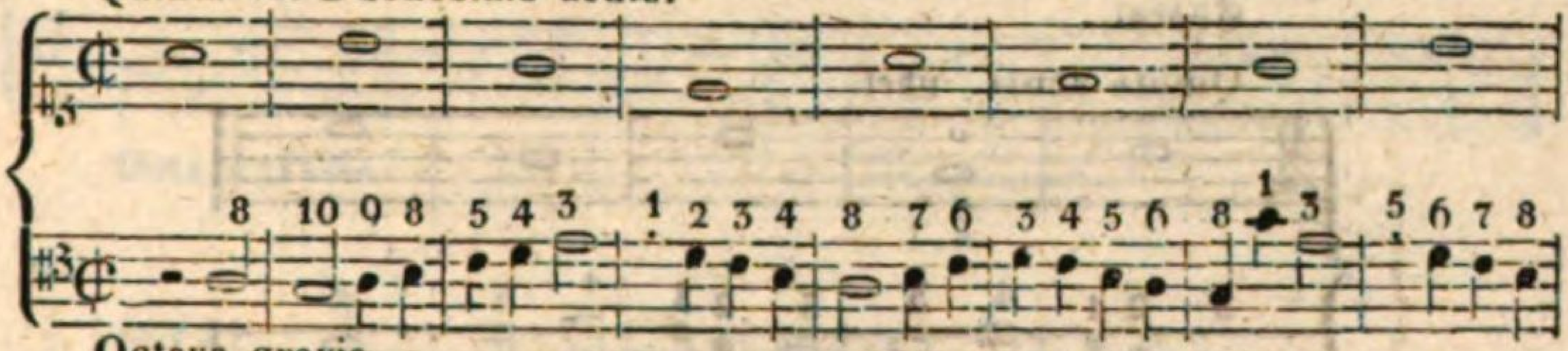


Beyspiel zur ersten und vierten Regel mit einem Choral.

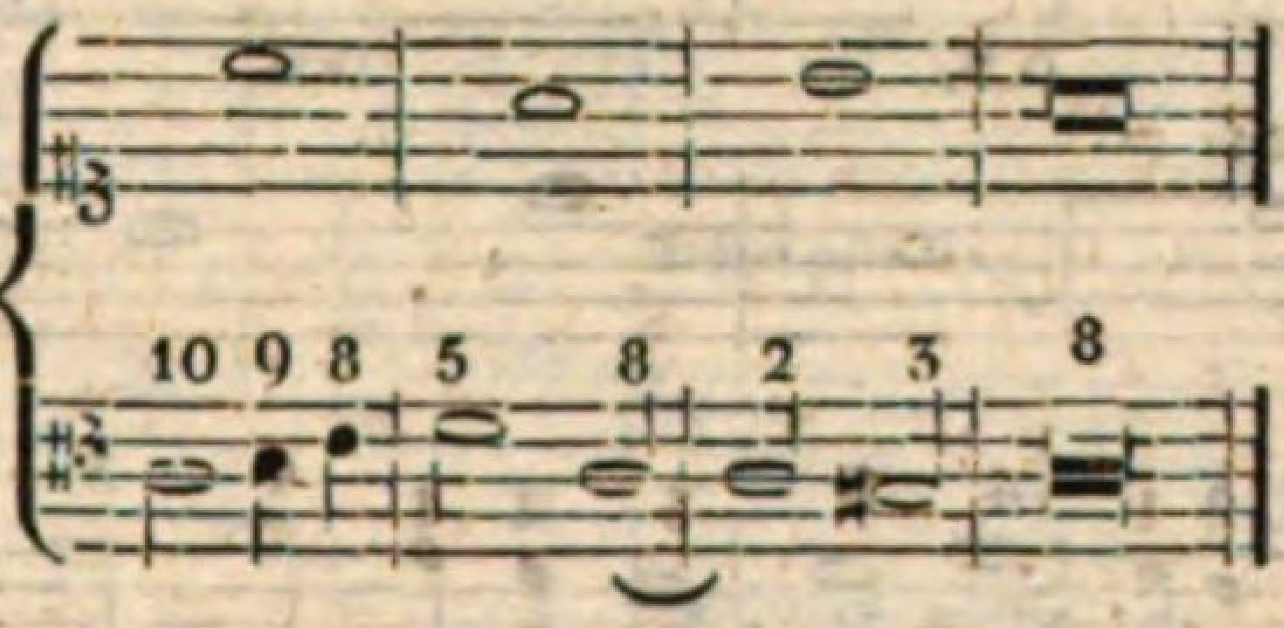




Quinta vel Duodecima acuta.

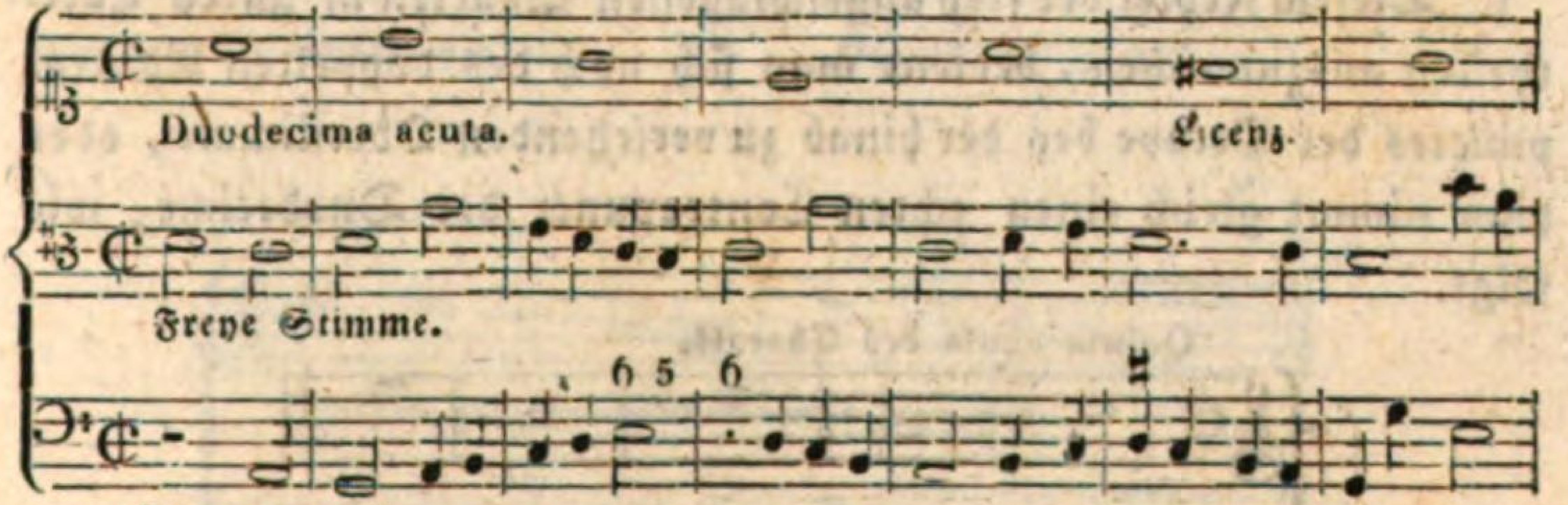


Octava gravis.

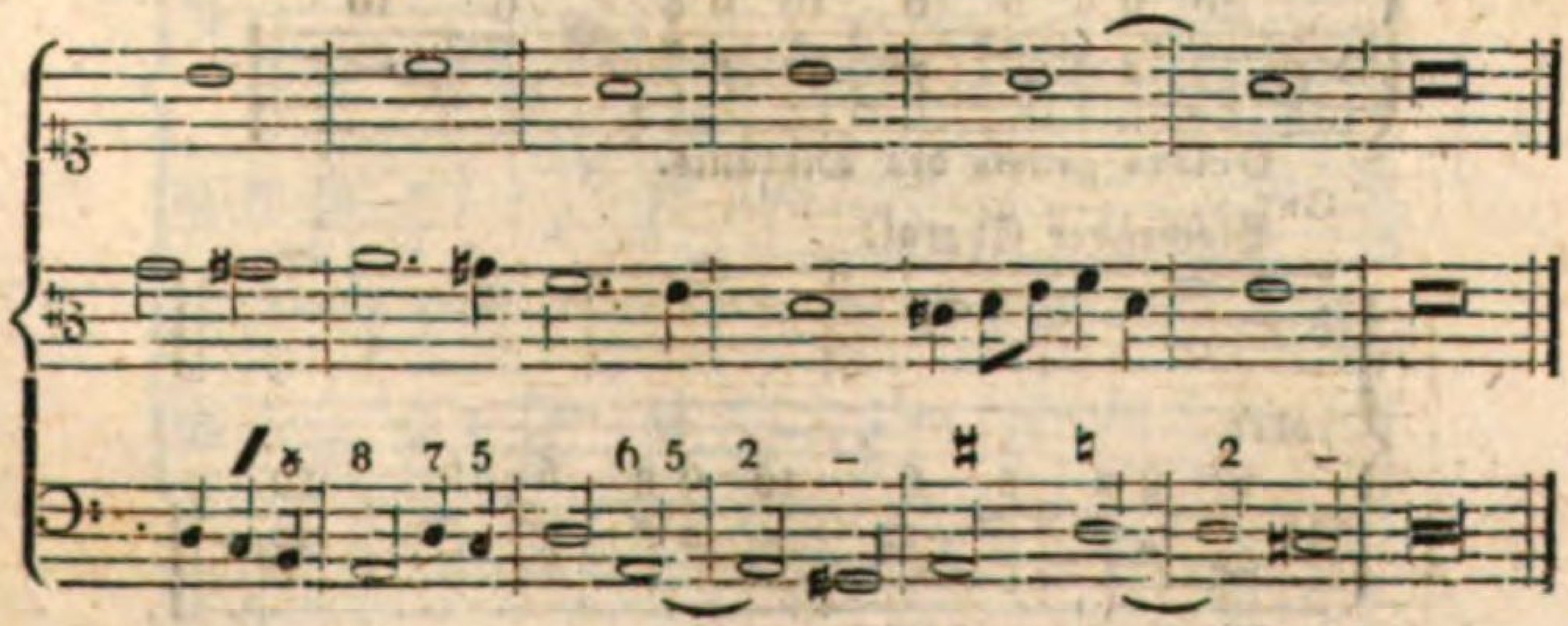


Beyspiel zur fünften Regel.

a trè.

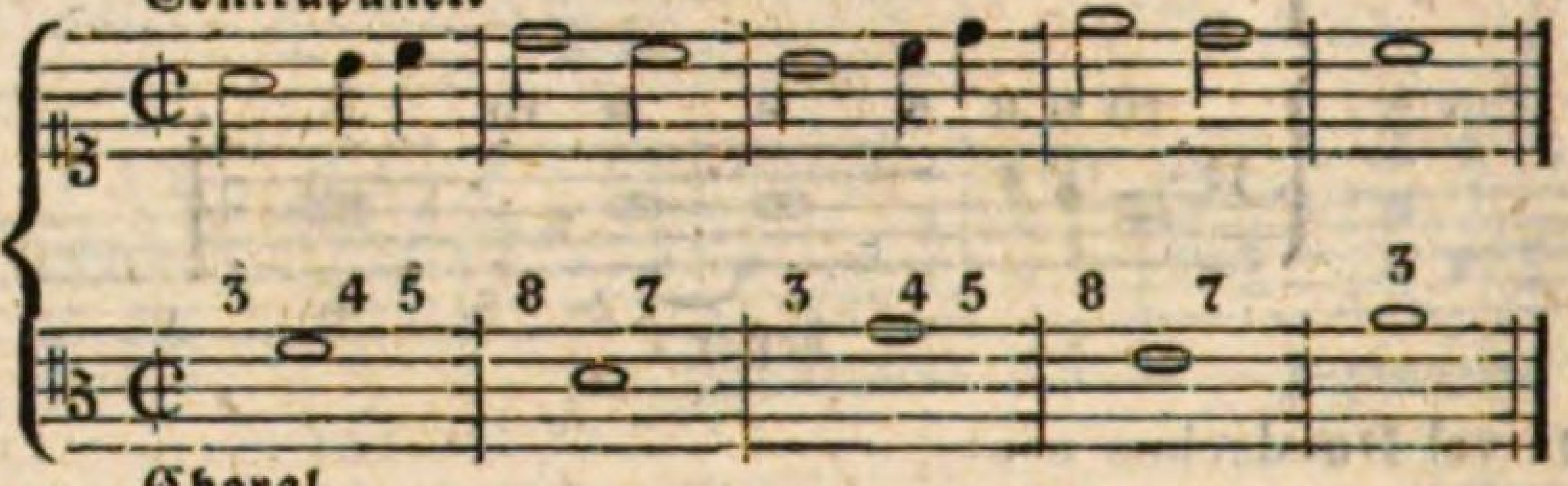


Octava gravis.



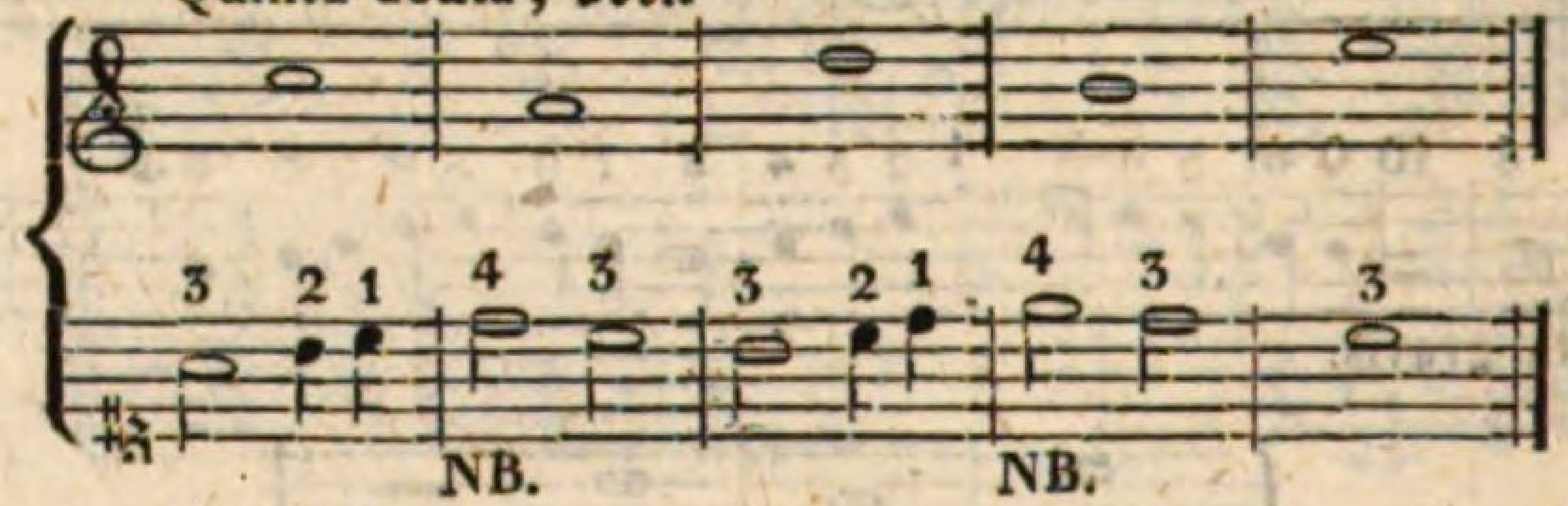
Beyspiel zur siebenten Regel.

Contrapunct.

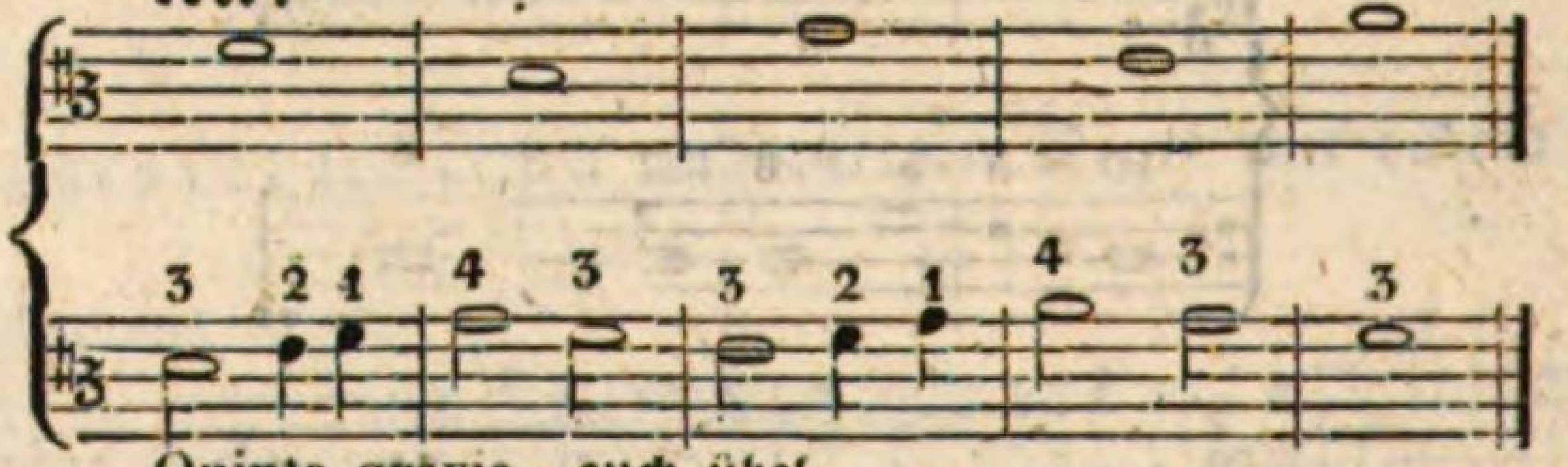


Choral.

Quinta acuta, übel.



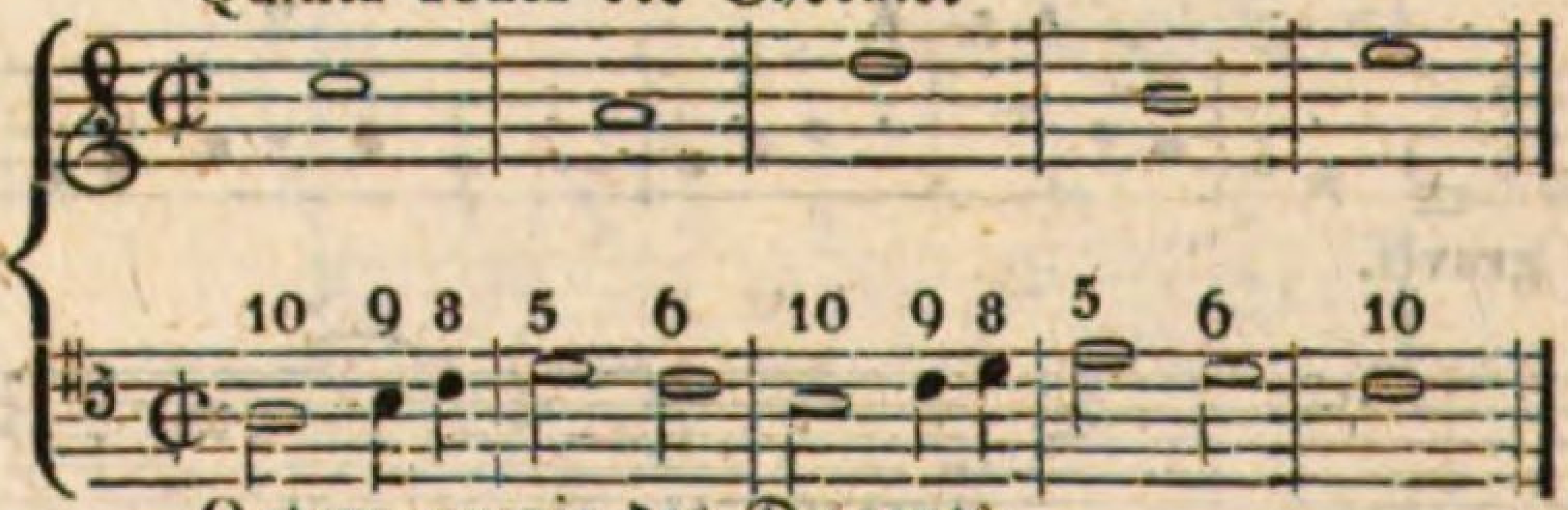
oder:



Quinta gravis, auch übel.

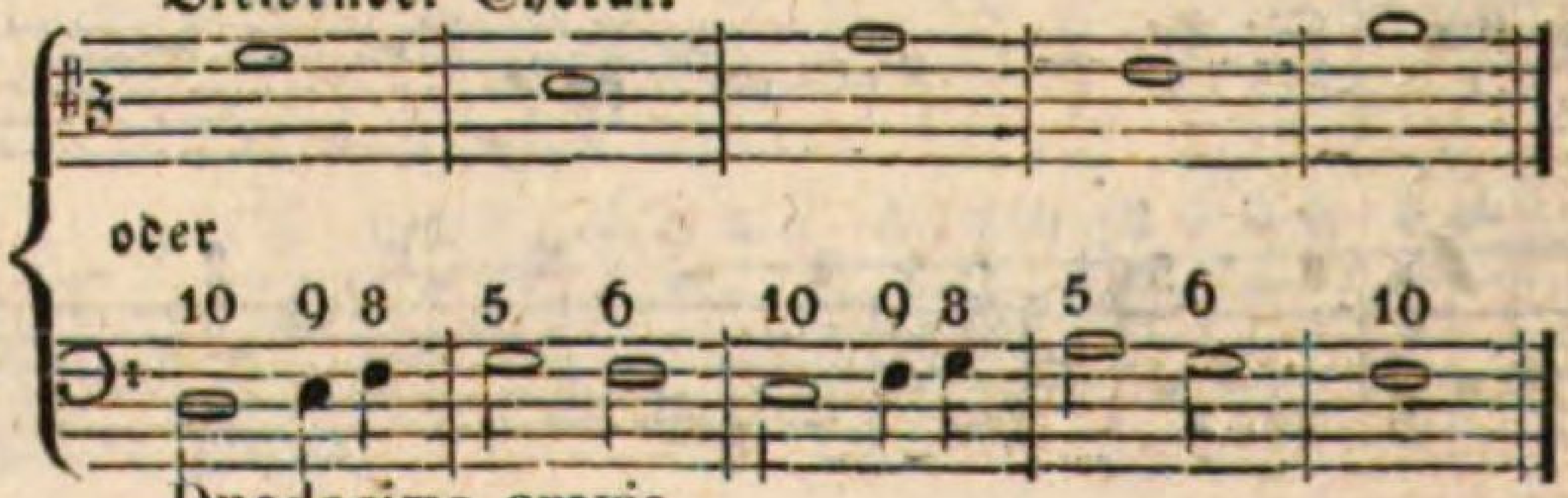
Diesem Fehler der frey angeschlagenen Quarten in guten Tacttheilen auszuweichen, bedient man sich noch des doppelten Contrapunctes der Octave bey der hinab zu versetzenden Oberstimme, oder man nimmt gleich einen echten Contrapunct der Duodecime, wie folgt.

Quinta acuta des Chorals.



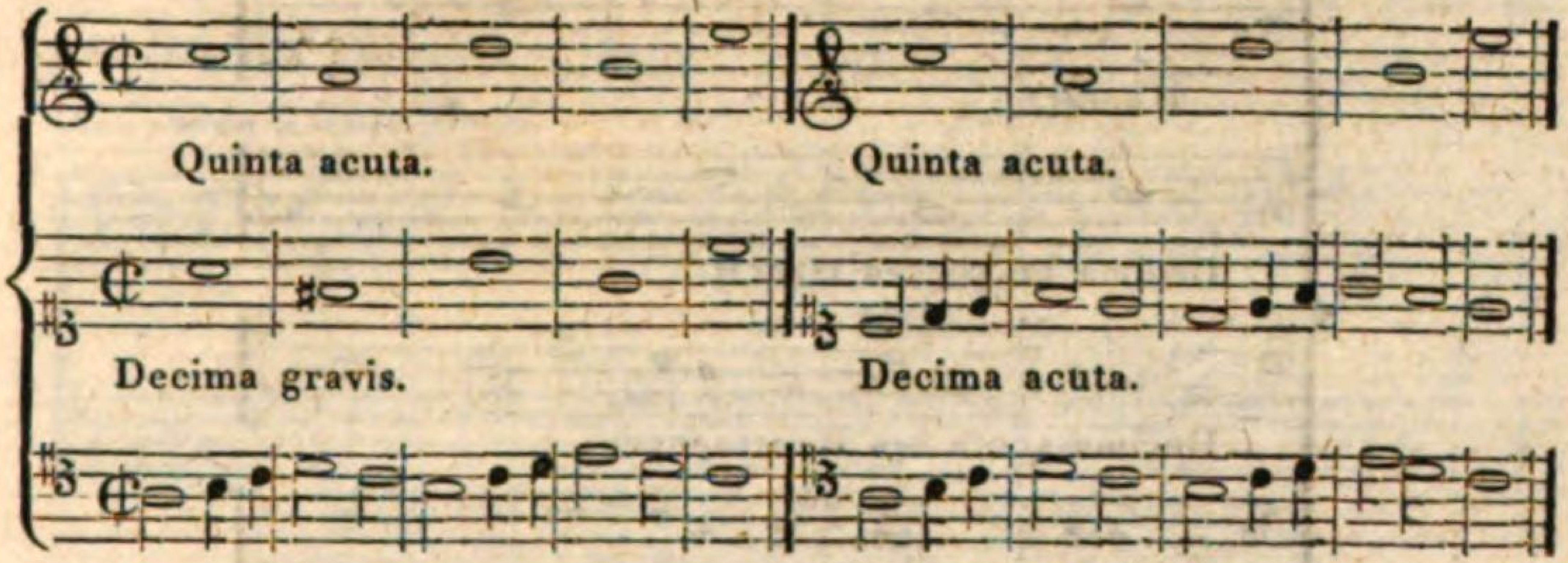
Octava gravis des Discants.

Bleibender Choral.



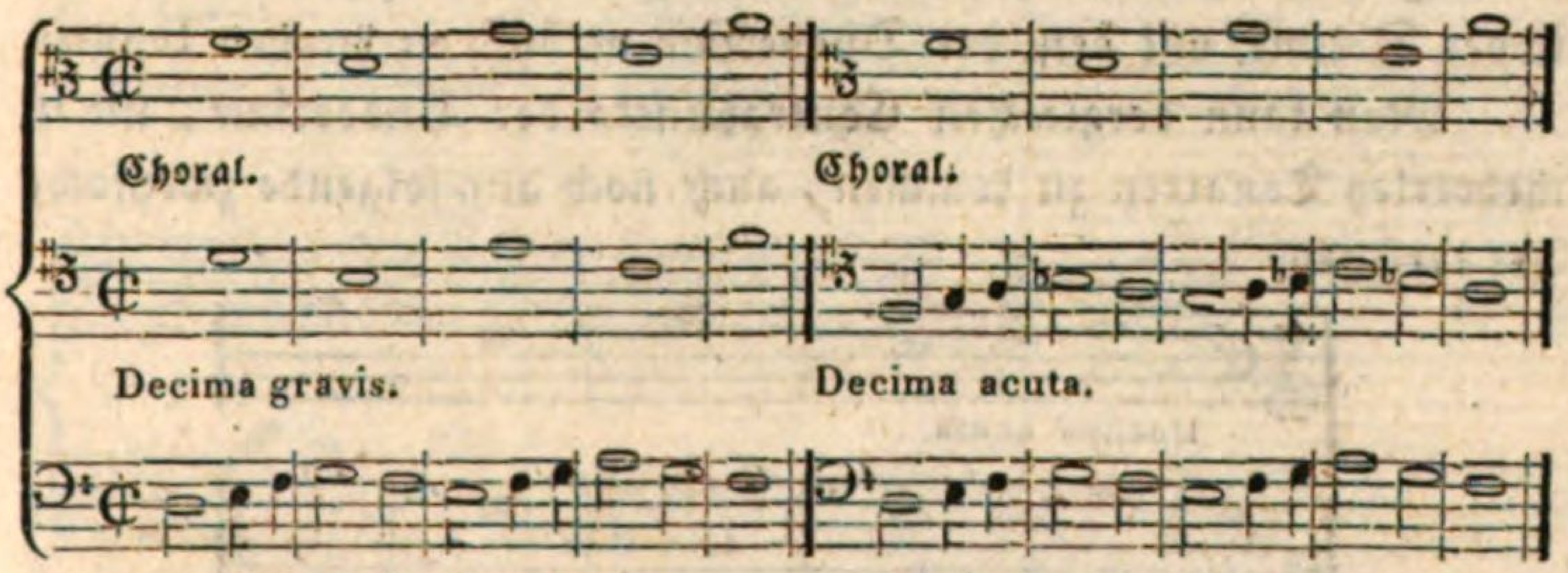
Duodecima gravis.

a tre. oder



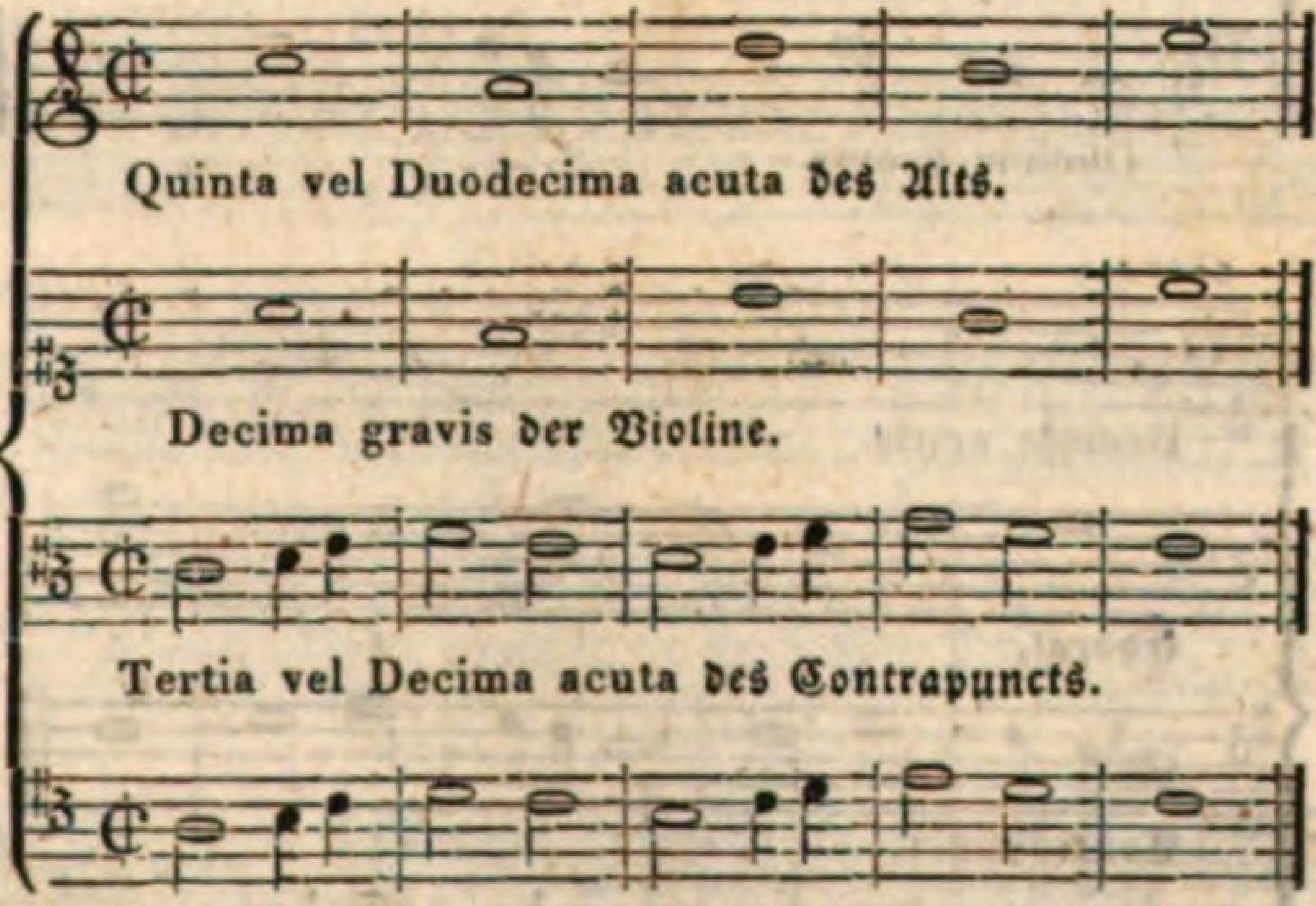
Octava gravis. Octava gravis.

oder: oder:



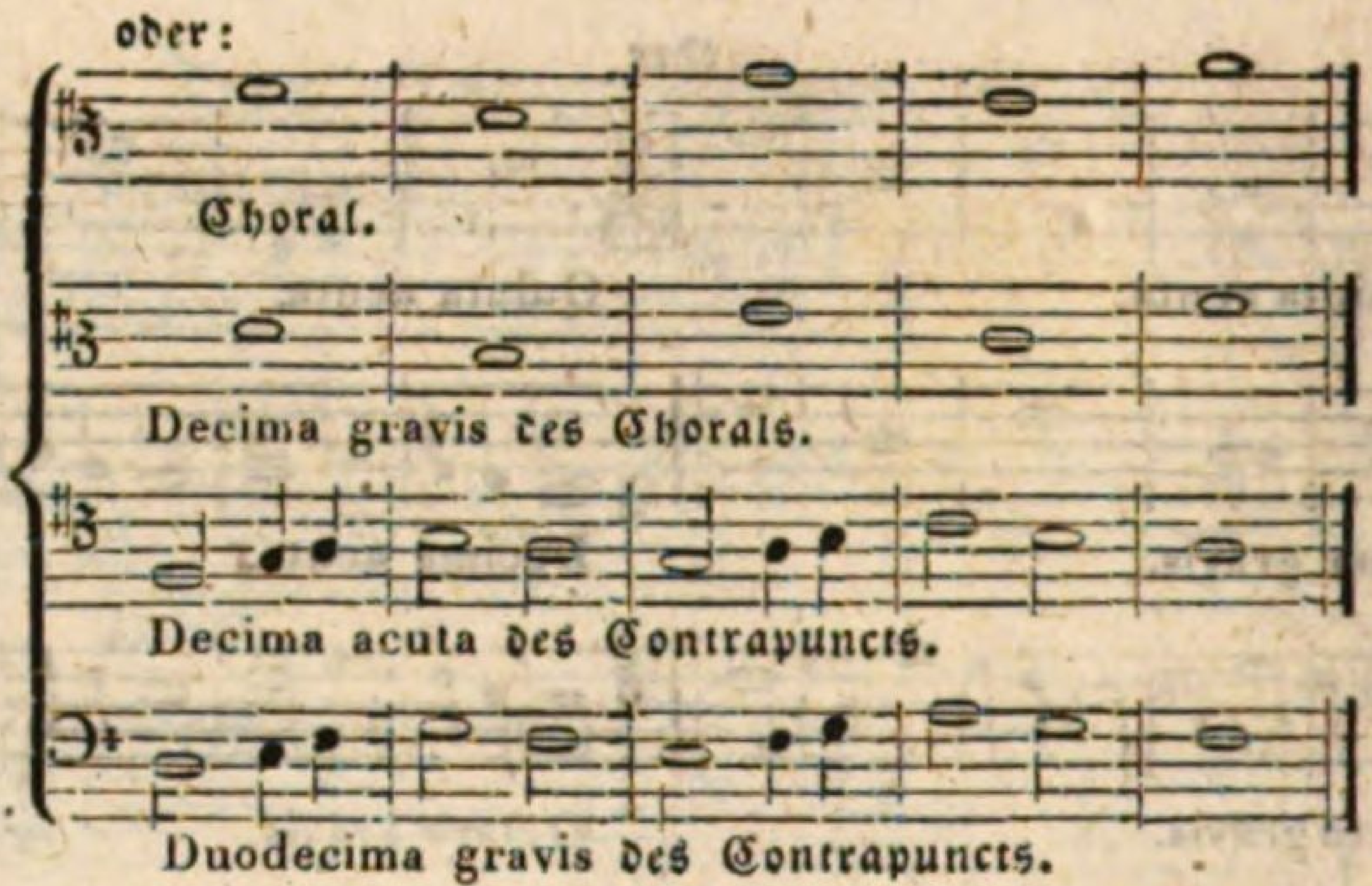
Contrap. Duodecima gravis. Duodecima gravis.

a quatro.



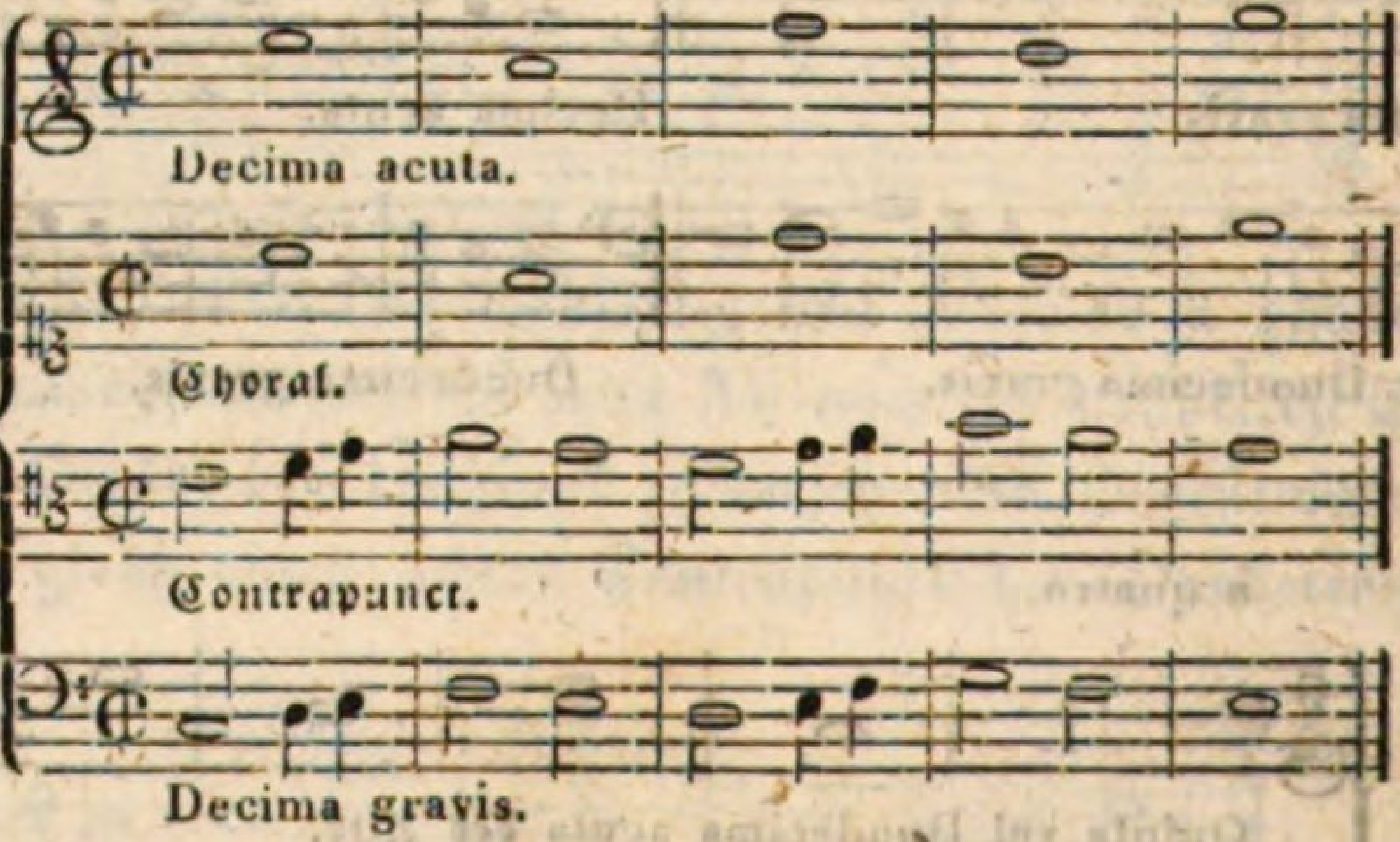
Octava gravis des Contrapuncts.

oder:

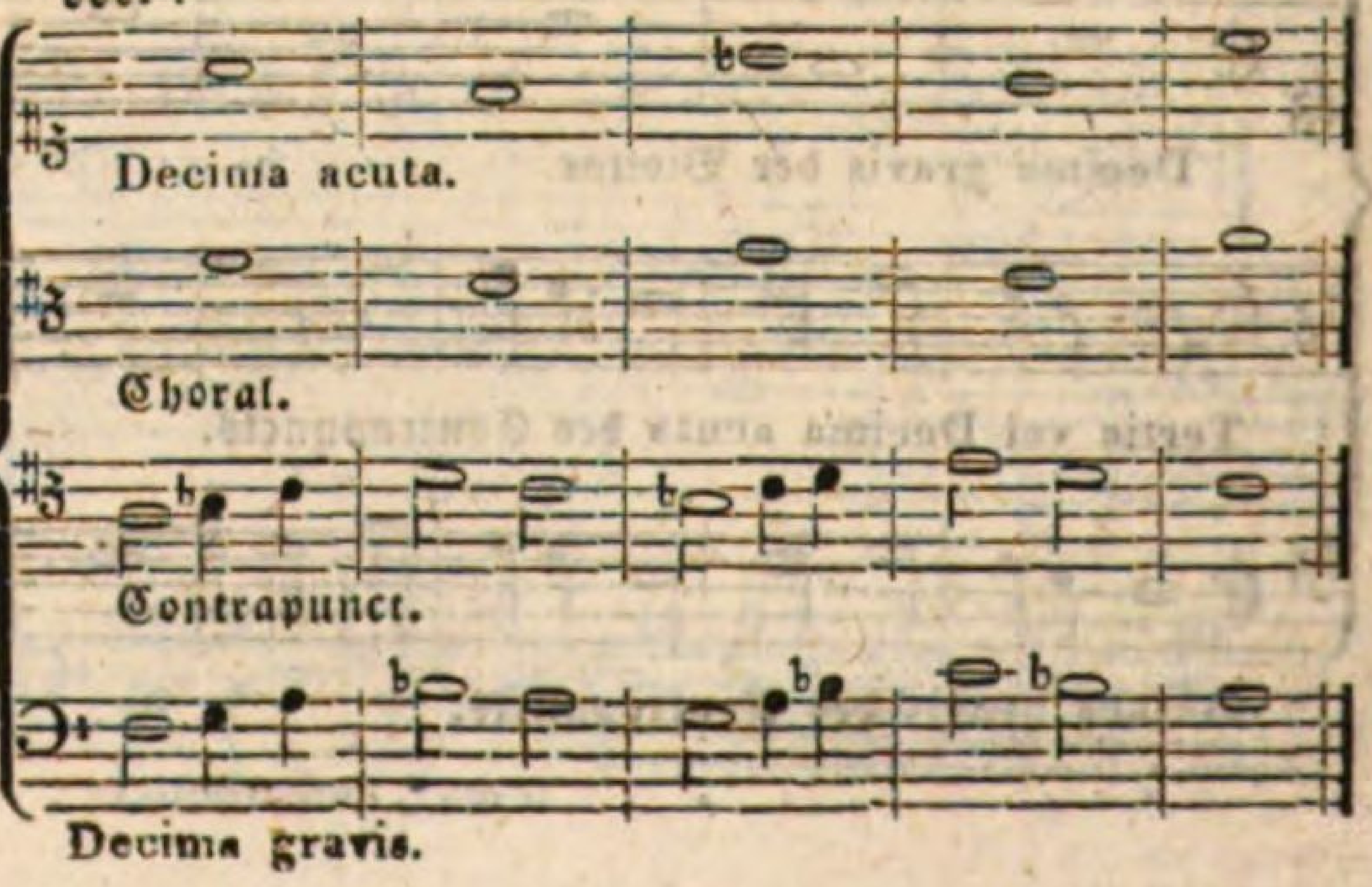


Hieraus ist zu sehen, daß im vierstimmigen Satze die zwey vorhergehenden Contrapuncte, nähmlich der in der Octave und der in der Decime, mit dem der Duodecime verbunden werden können.

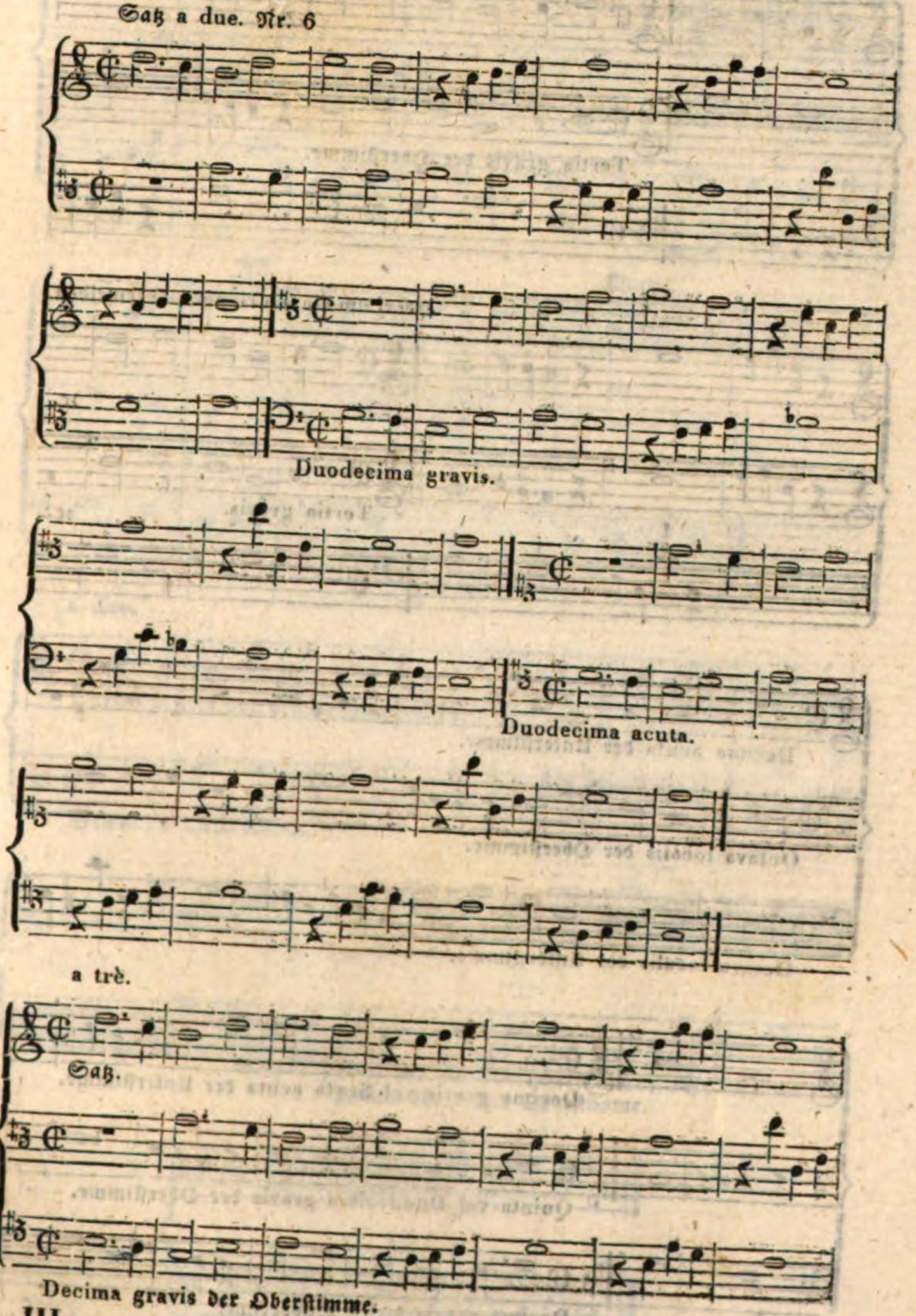
Man kann dergleichen Contrapuncte der Duodecime, um in mehrerley Tonarten zu kommen, auch noch auf folgende zweyfache Art versetzen.



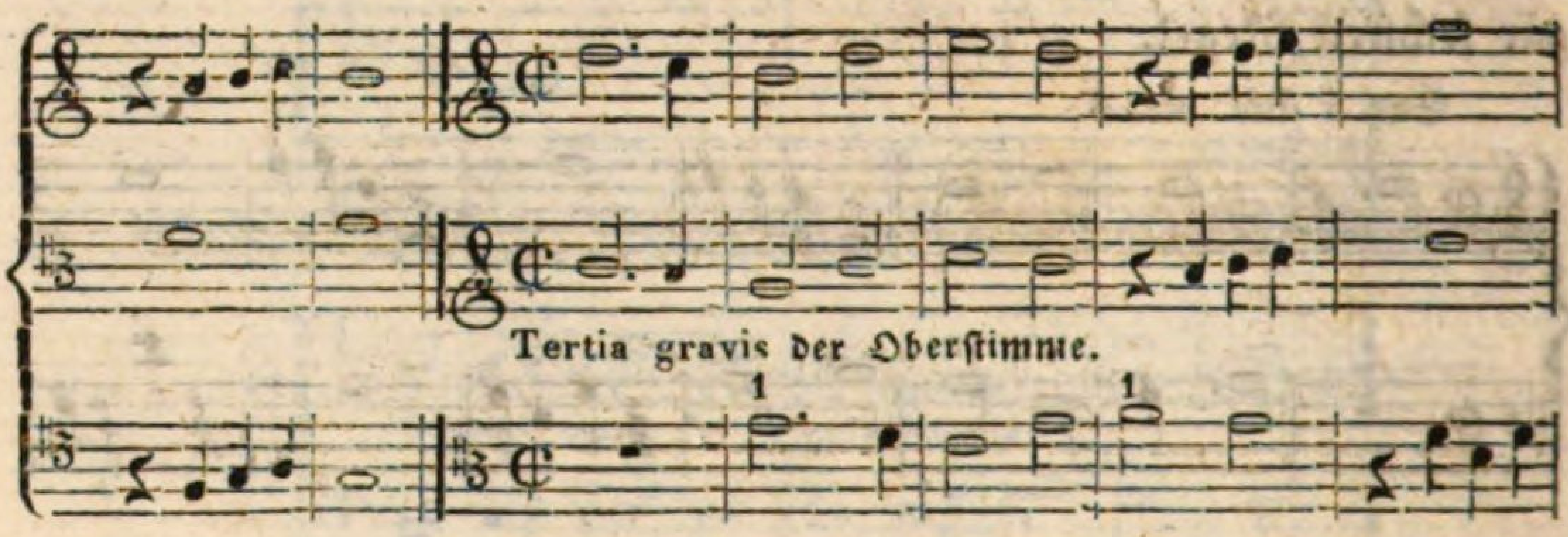
oder:



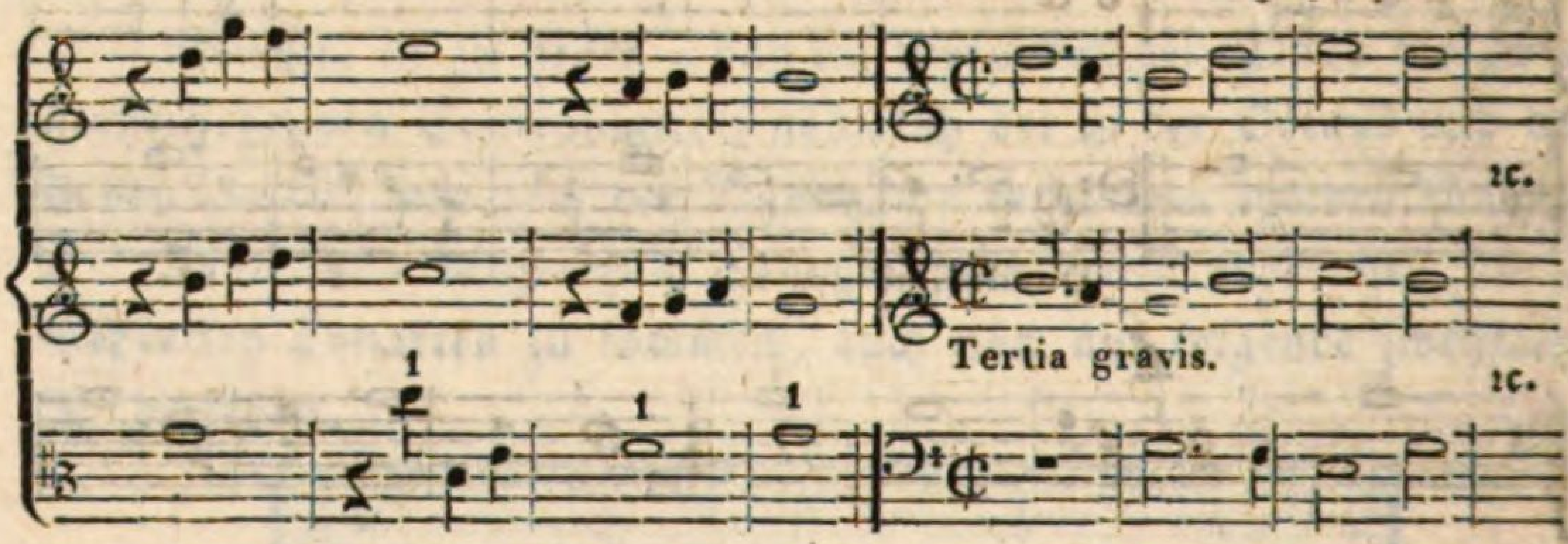
Hier ist noch ein Beyspiel mit allen möglichen Versetzungen zur sechsten Regel.

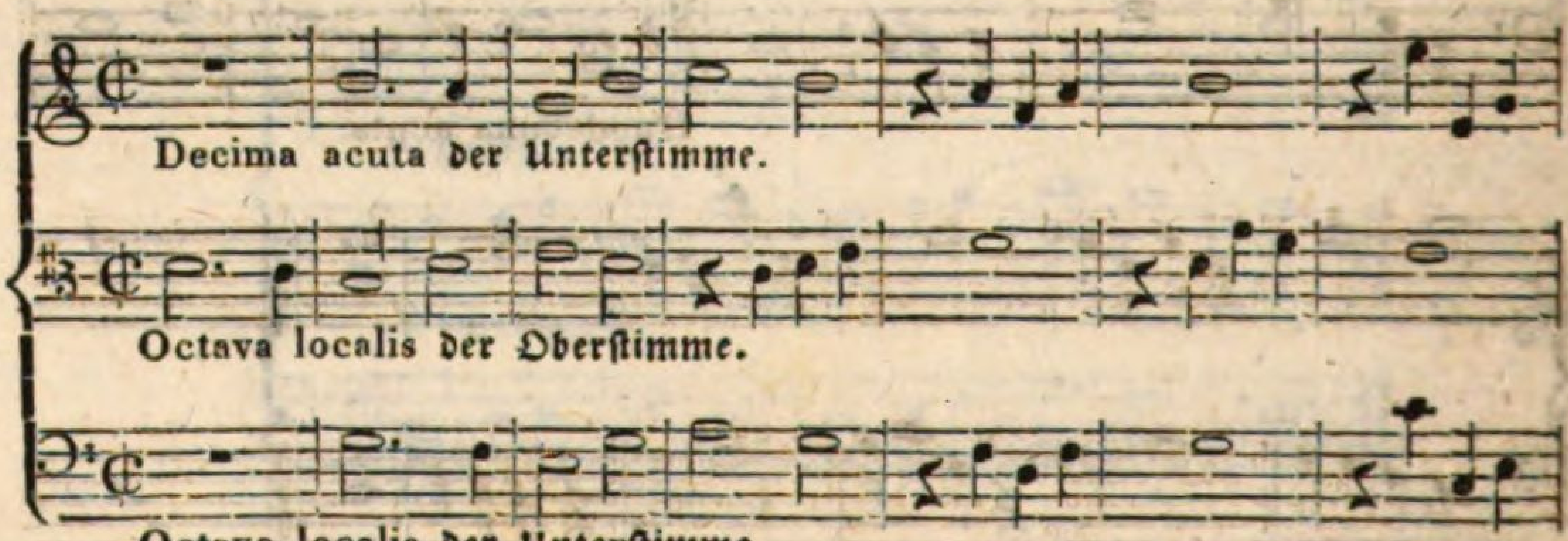


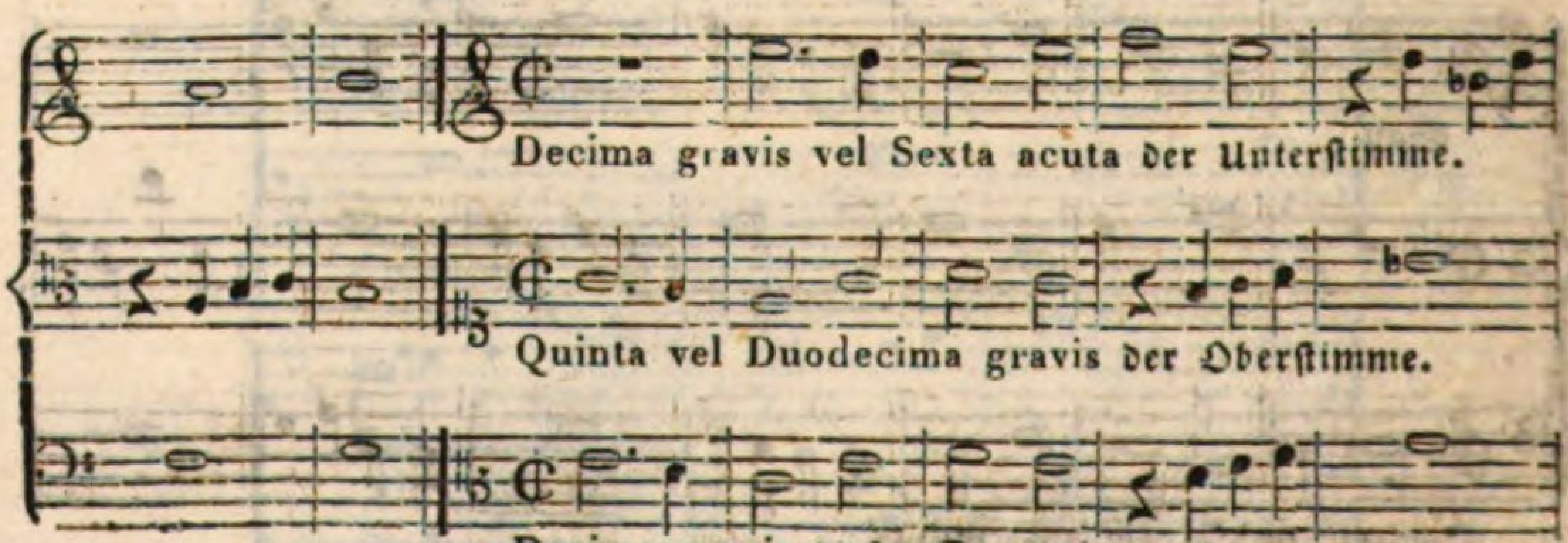
Oder:

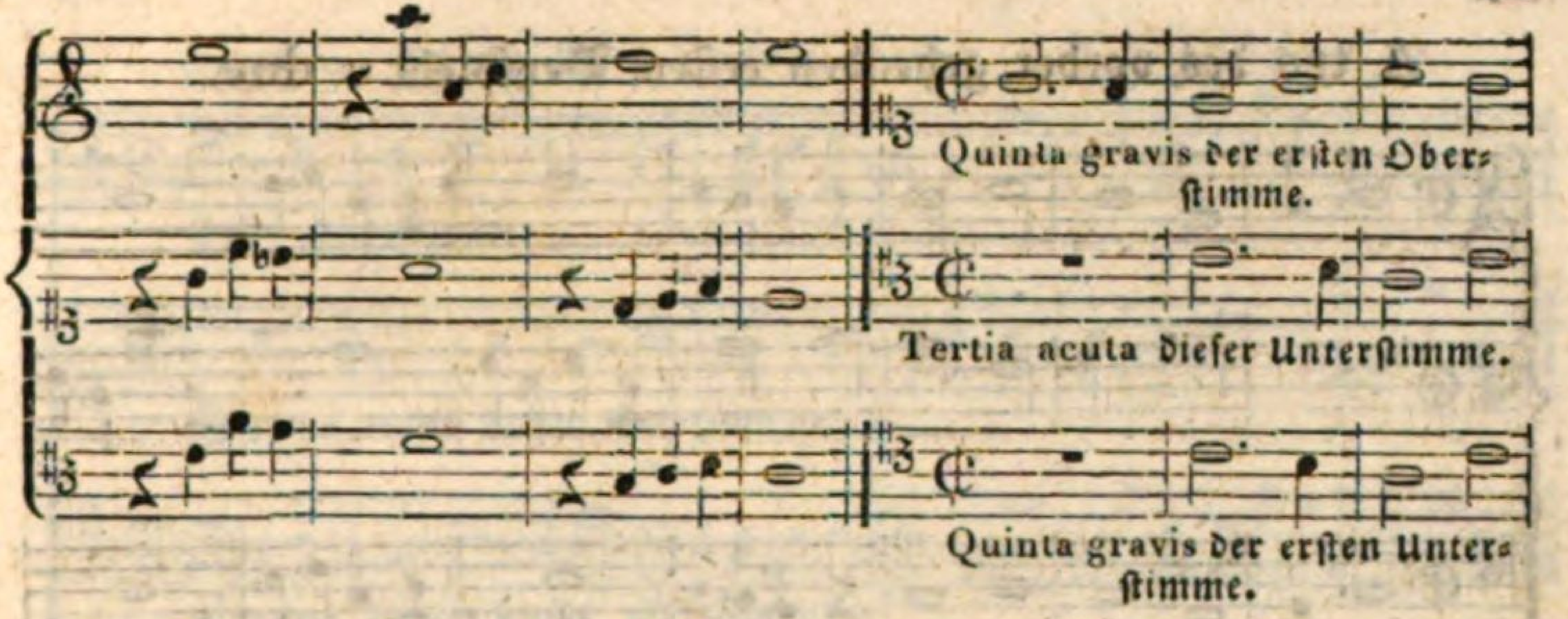


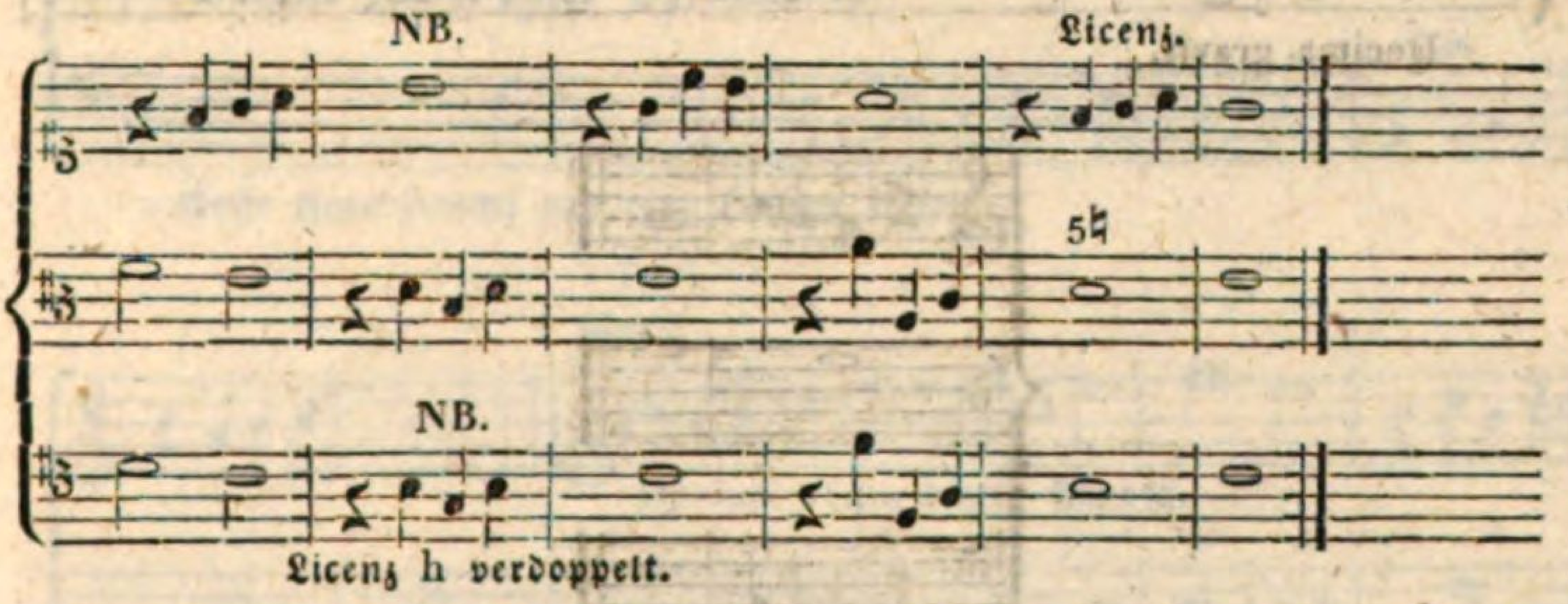
Oder, um die Einklänge zu vermeiden.



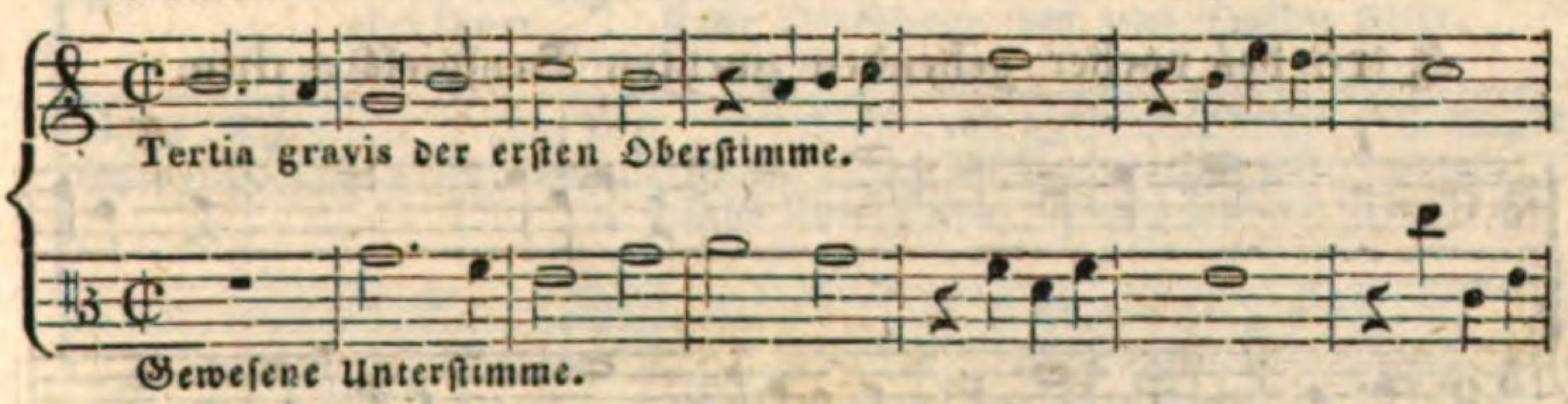


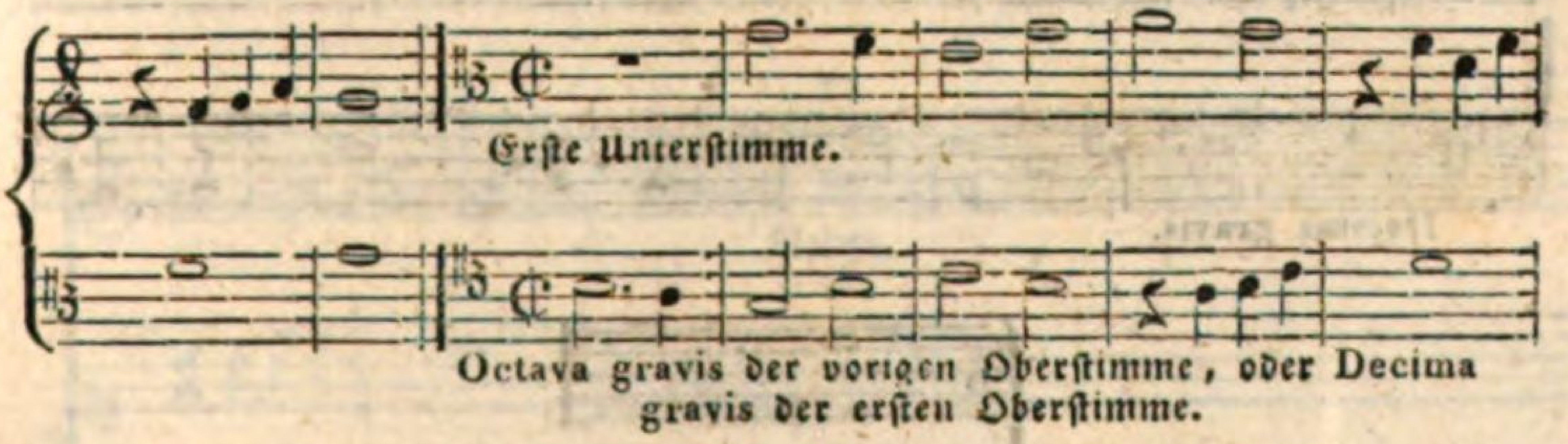


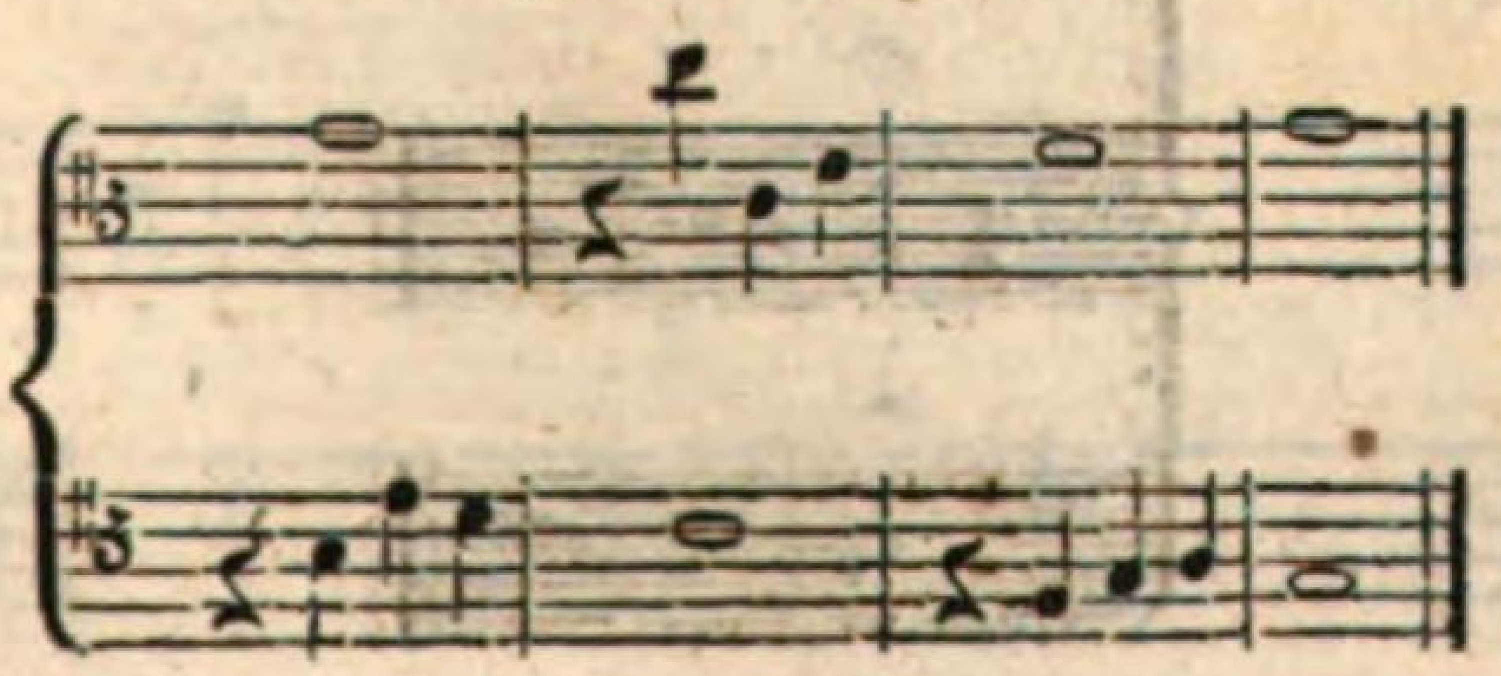

Quinta gravis der ersten Oberstimme.
Tertia acuta dieser Unterstimme.
Quinta gravis der ersten Unterstimme.


NB.
Licenz.
5♮
NB.
Licenz h verdoppelt.

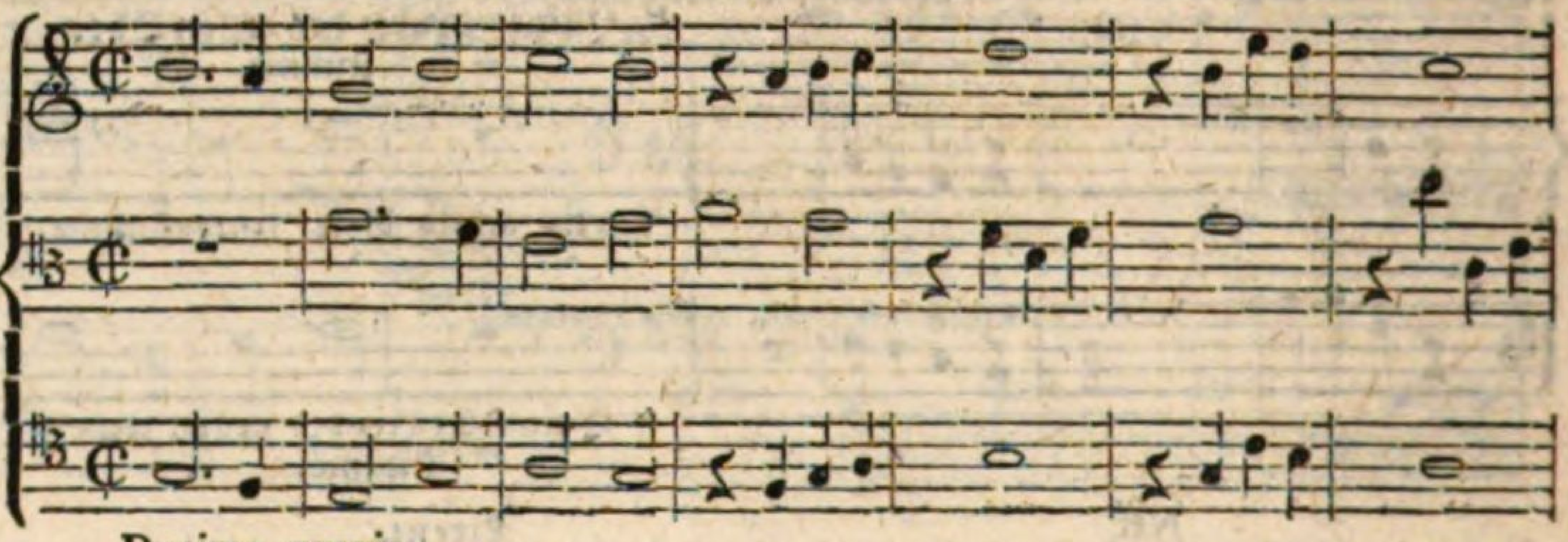
a due.


Tertia gravis der ersten Oberstimme.
Gewesene Unterstimme.

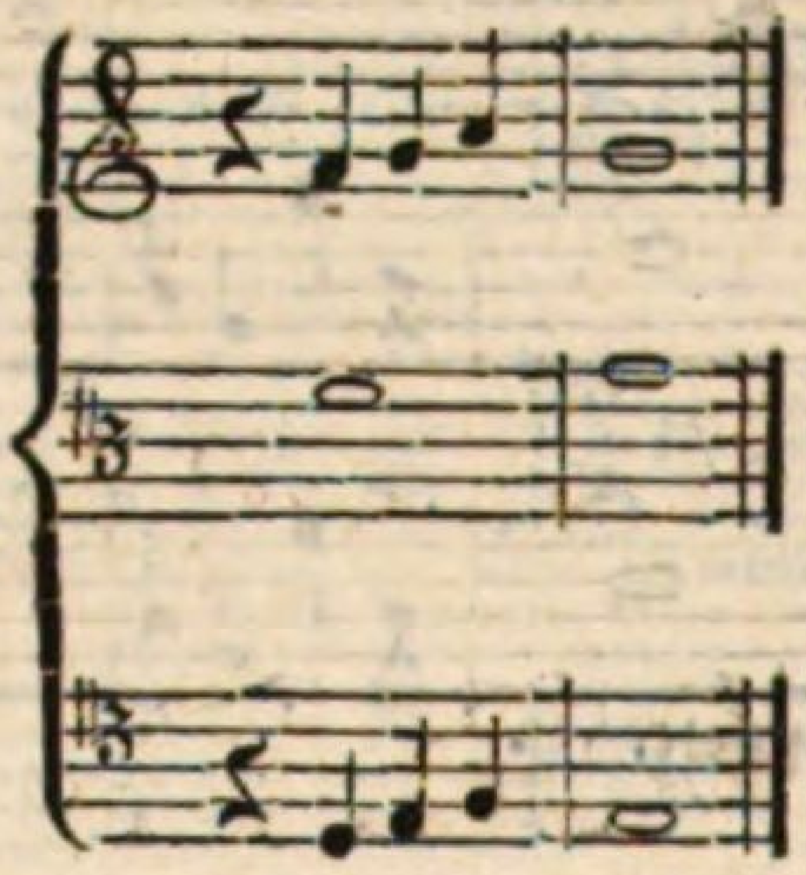

Erste Unterstimme.
Octava gravis der vorigen Oberstimme, oder Decima gravis der ersten Oberstimme.



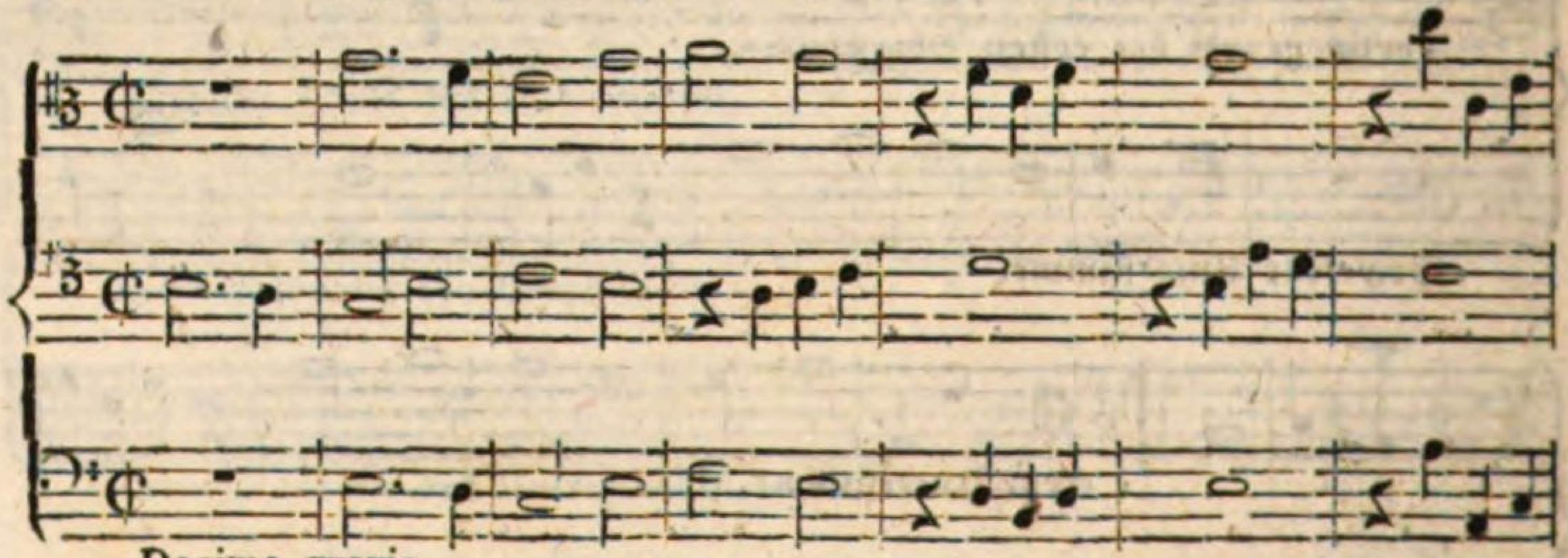
A trè des vorher gehenden ersten Beyspiels a due.



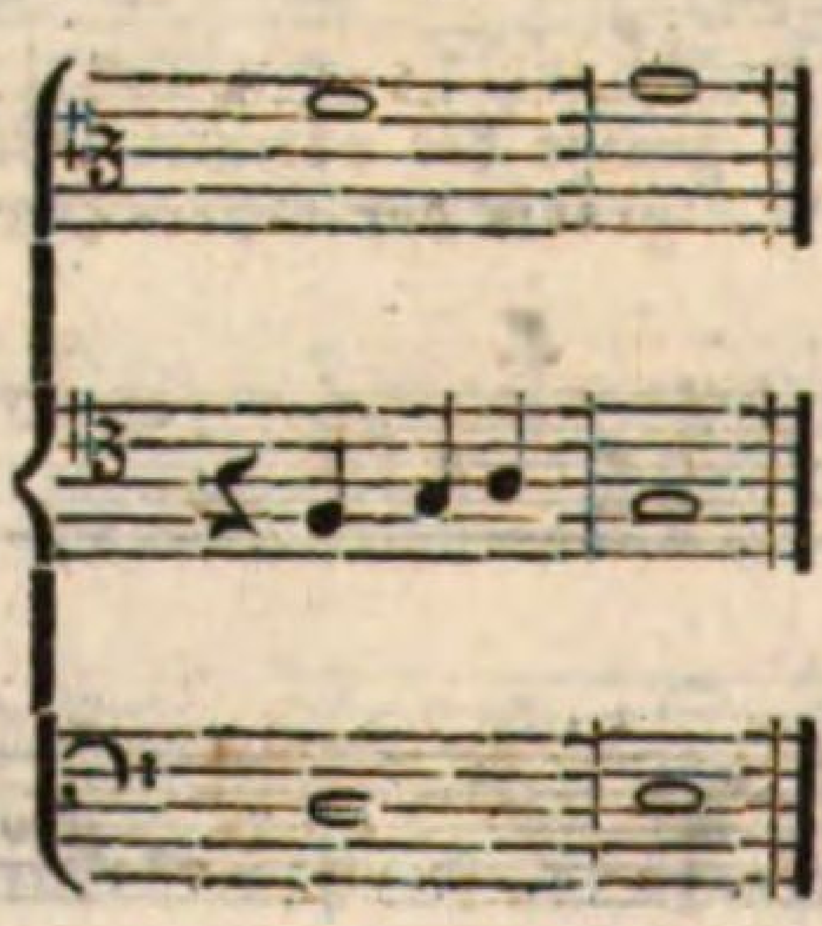
Decima gravis.,



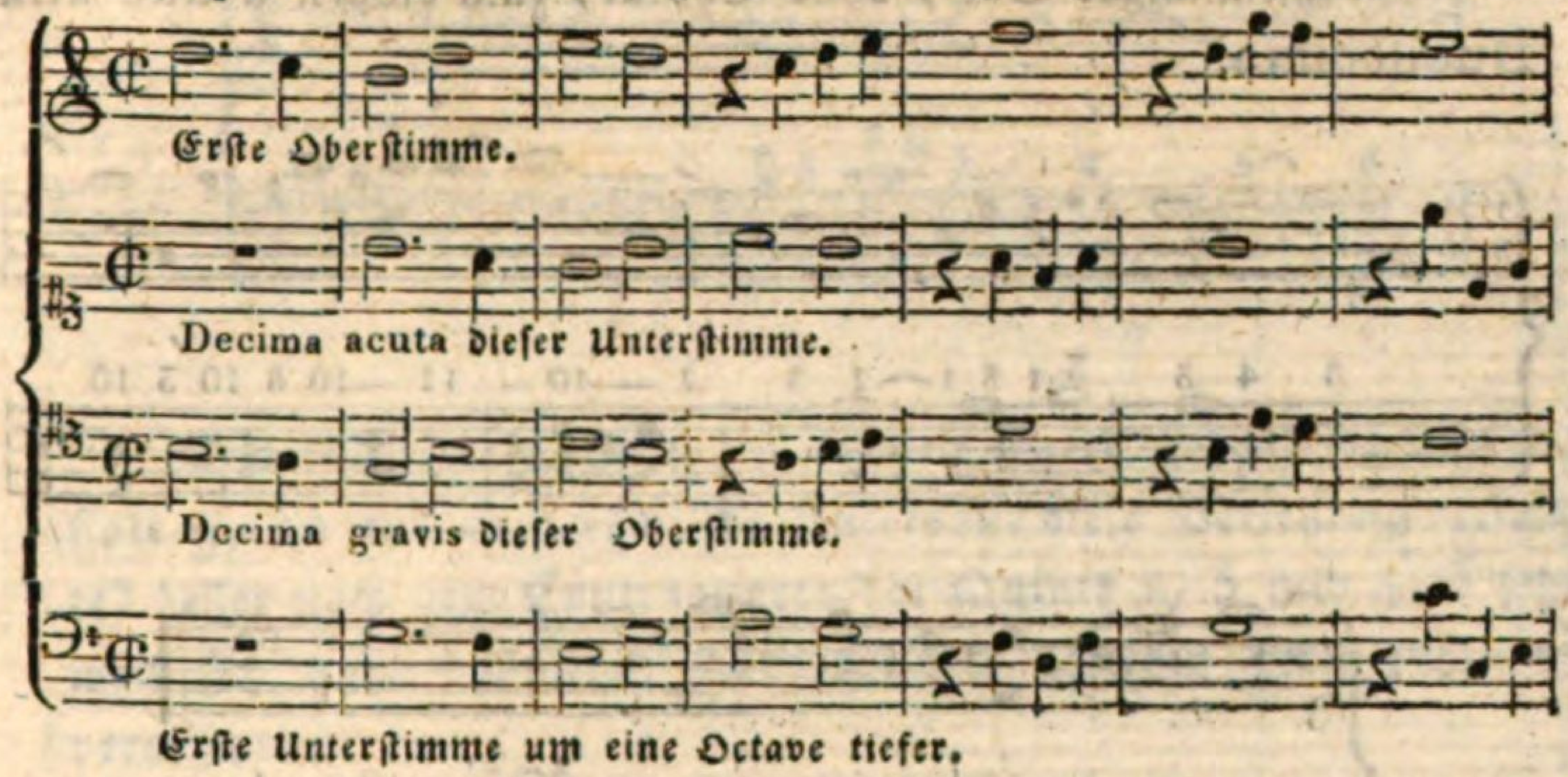
A trè des vorher gehenden zweyten Beyspiels a due.



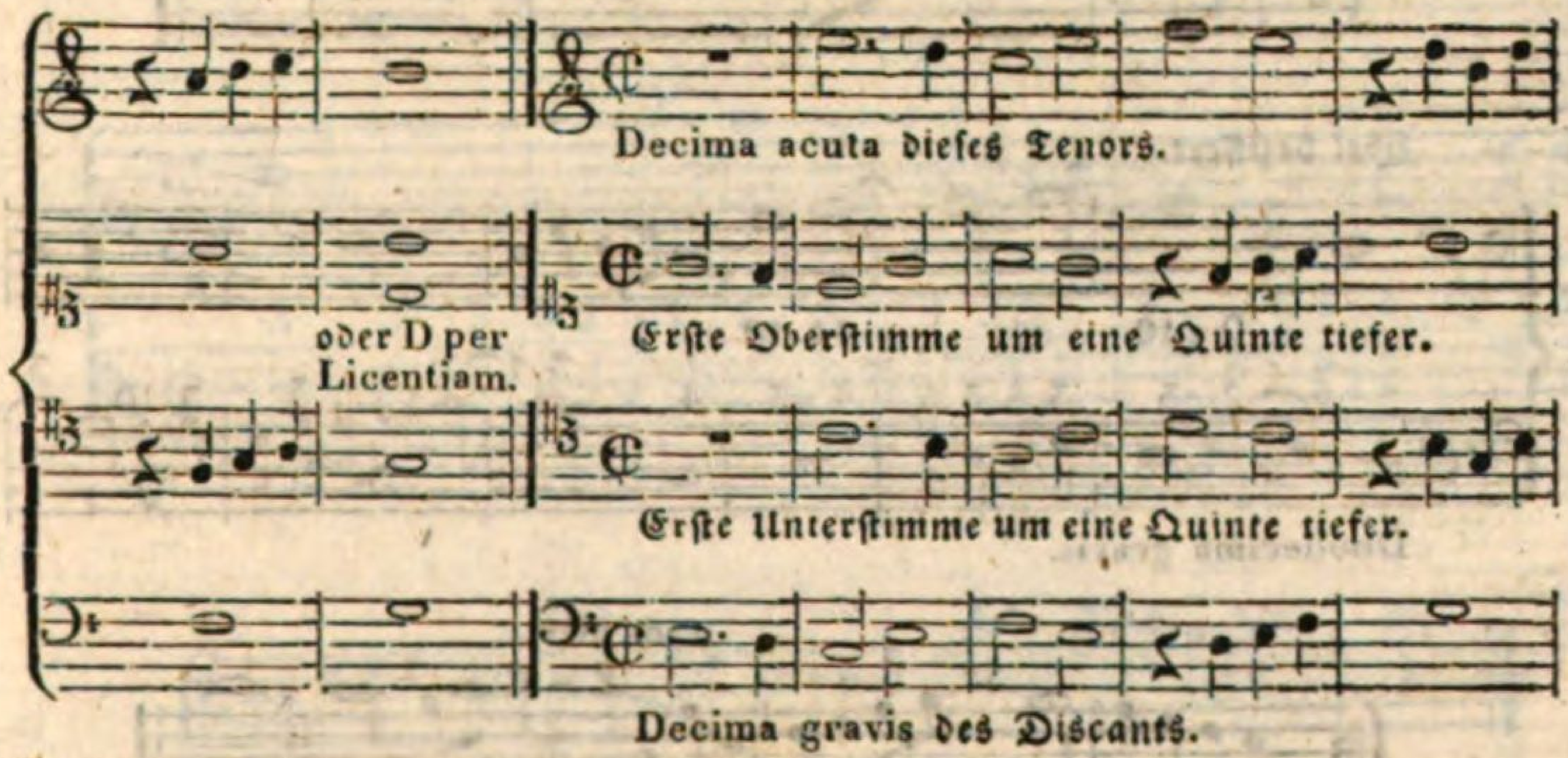
Decima gravis.

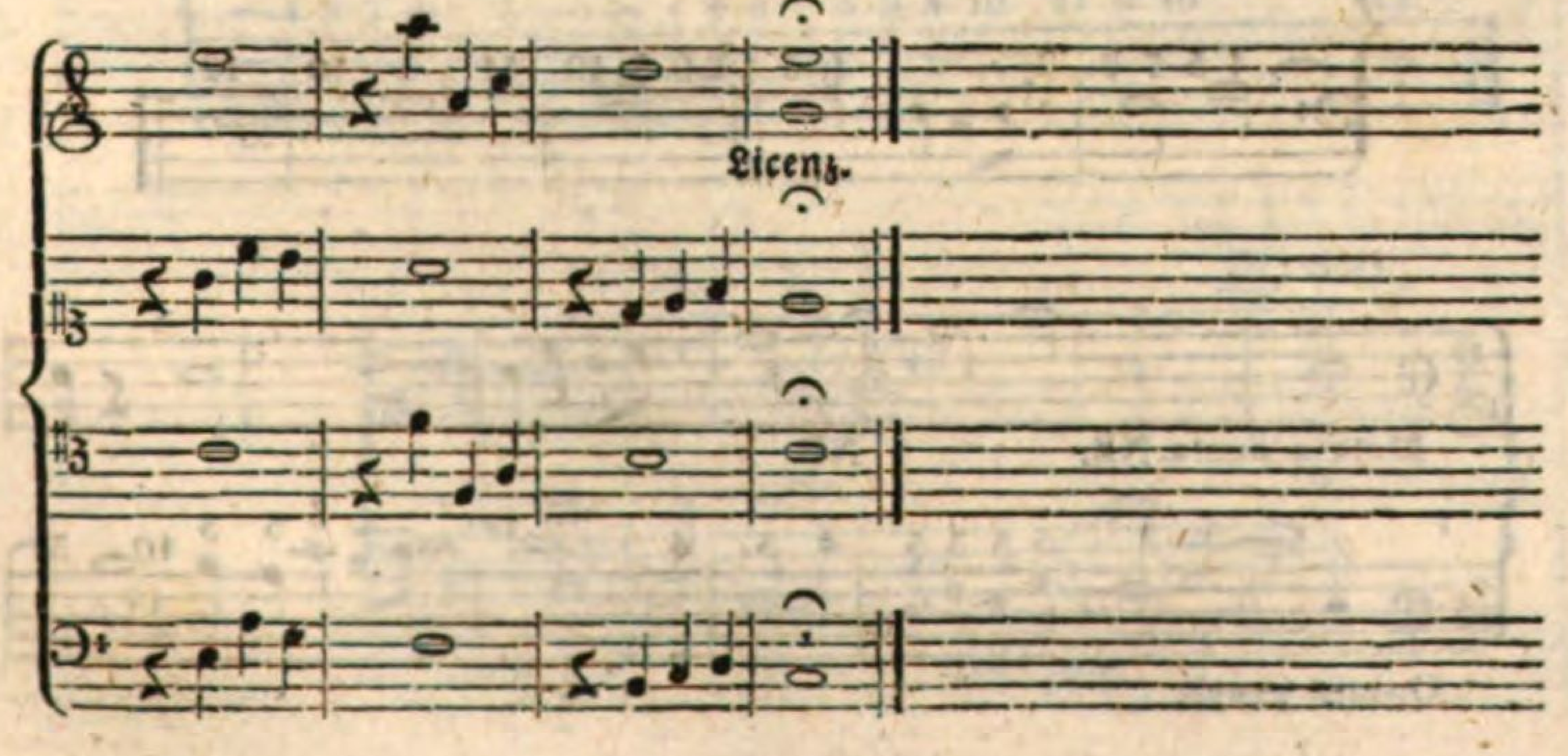


a quatro. Zu Nr. 6.

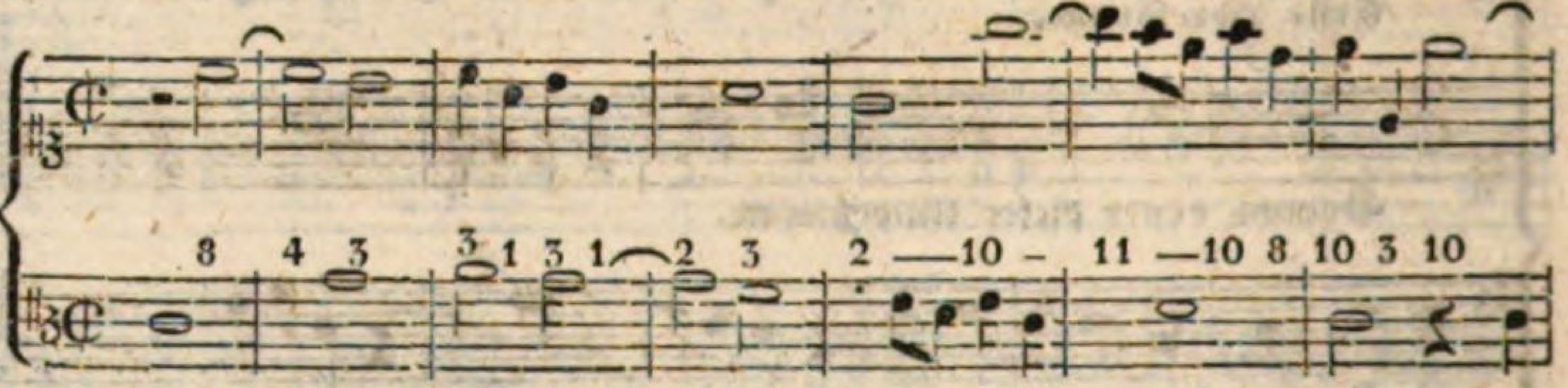


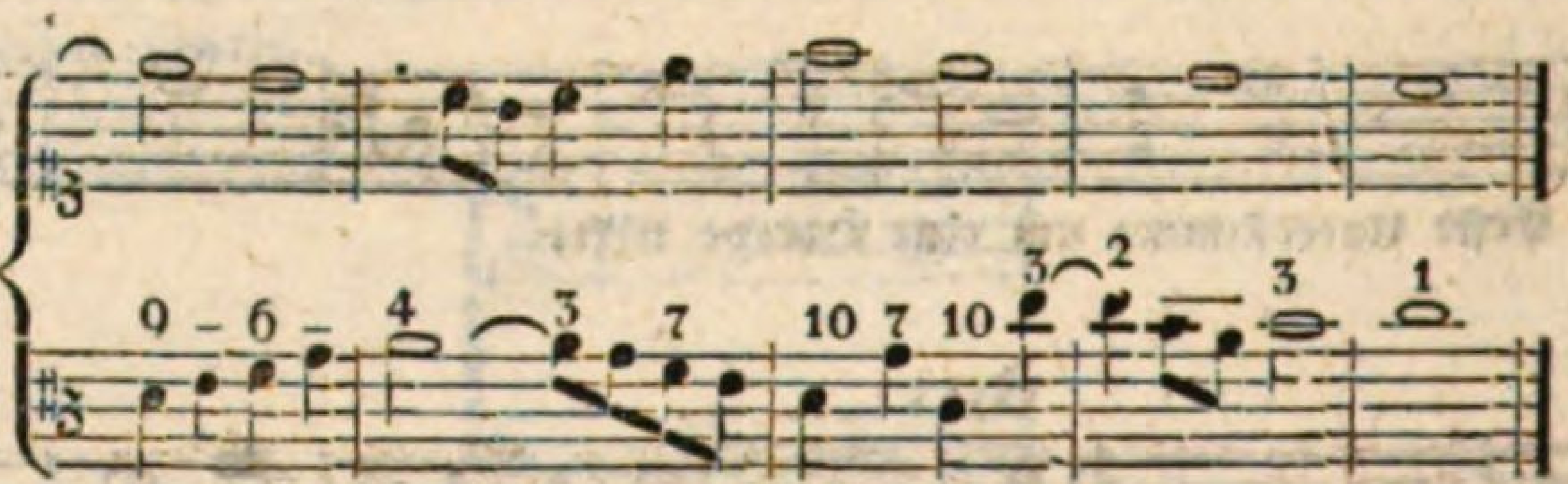
oder:



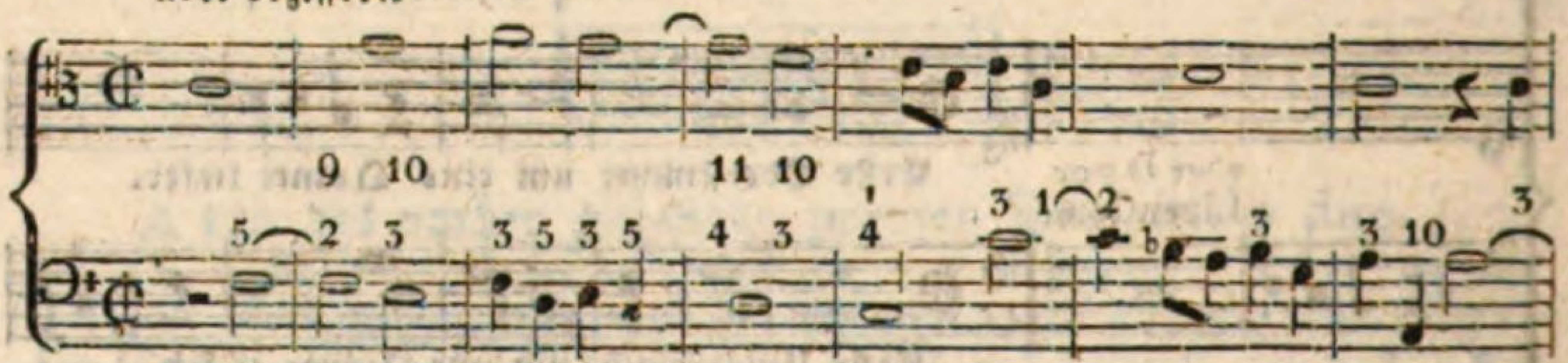


Zweystimmiger Satz, ohne Choral, zum bloßen a due alla Duodecima.



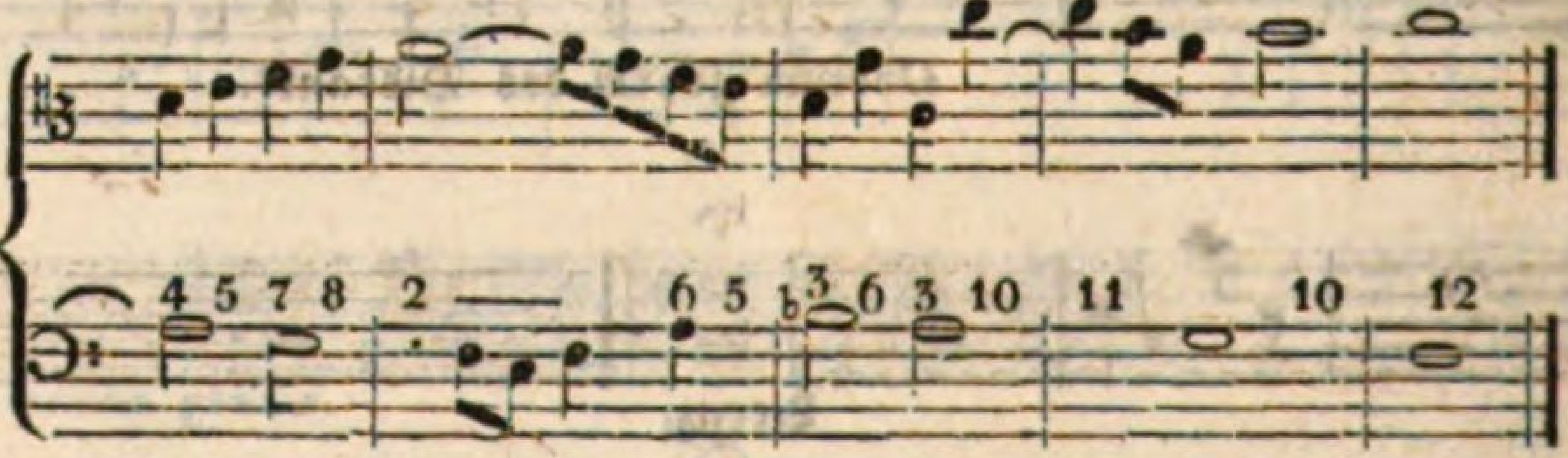


übel beziffert.

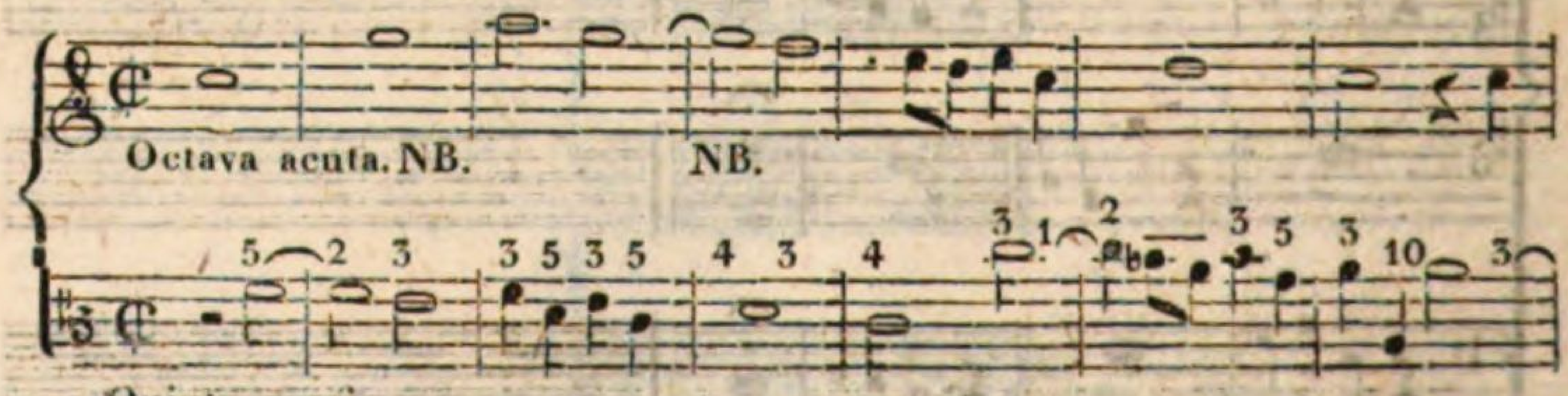


Duodecima gravis.

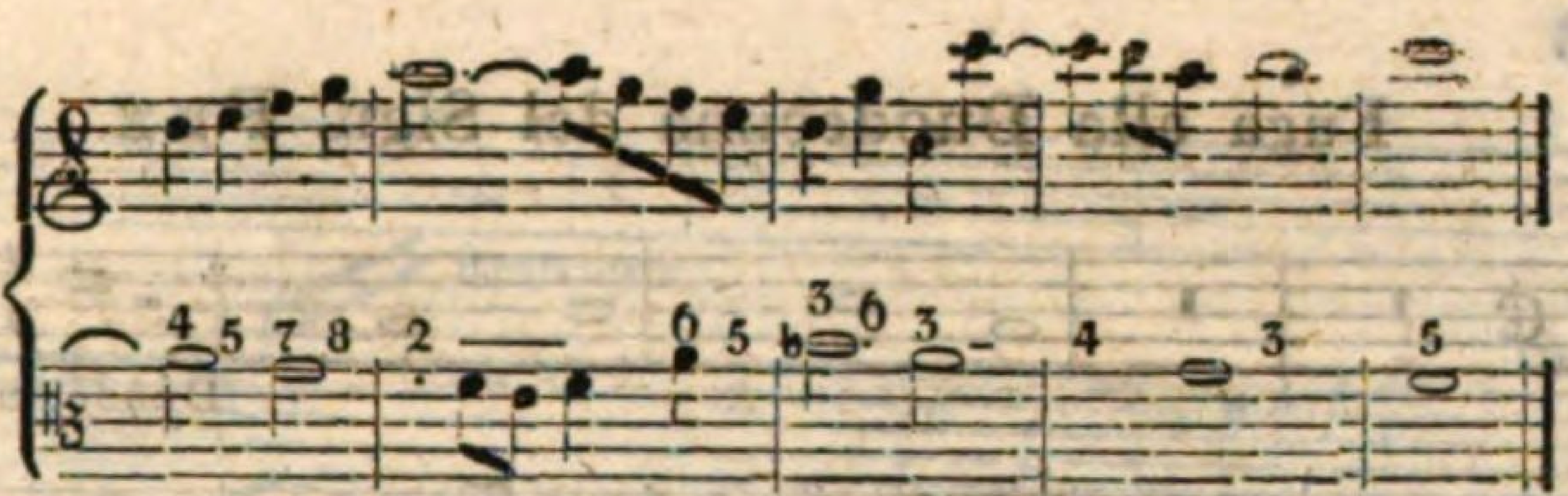
auch hier.



Oder:

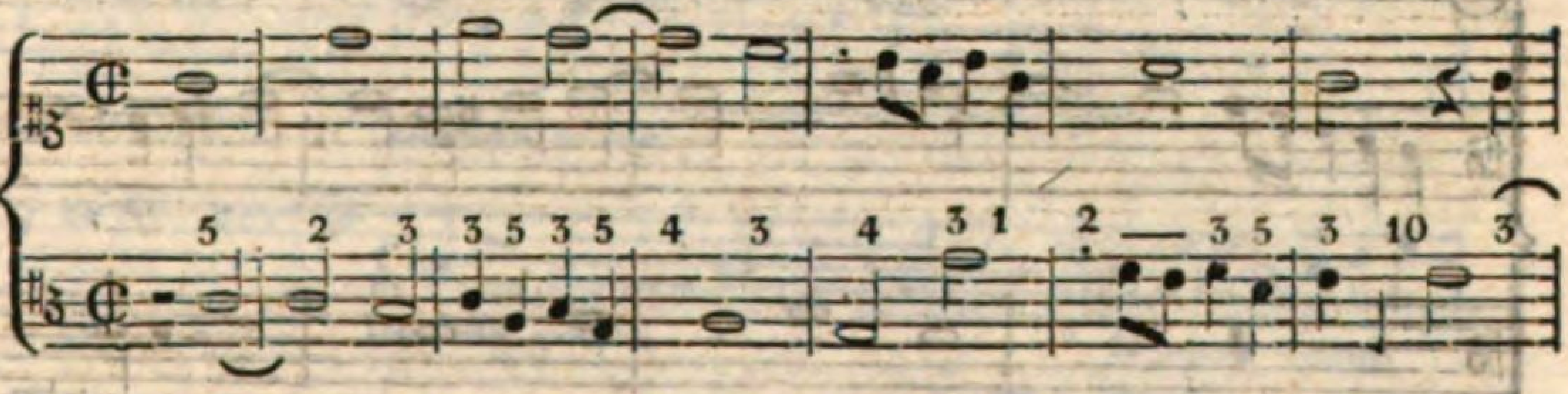


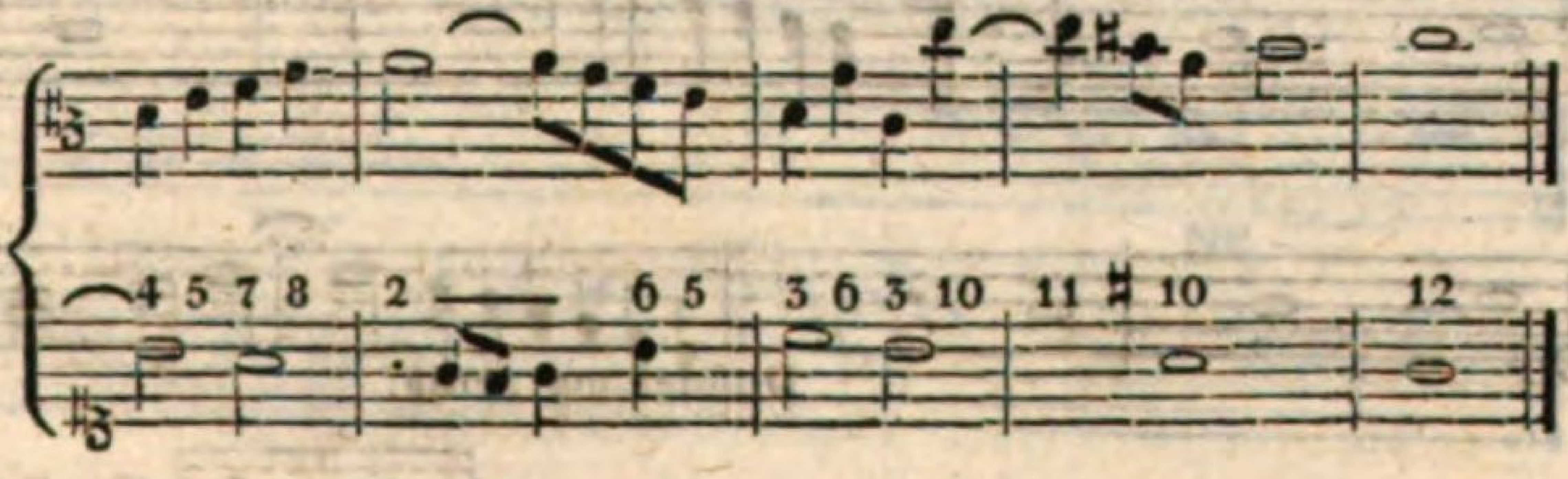
Quinta gravis.

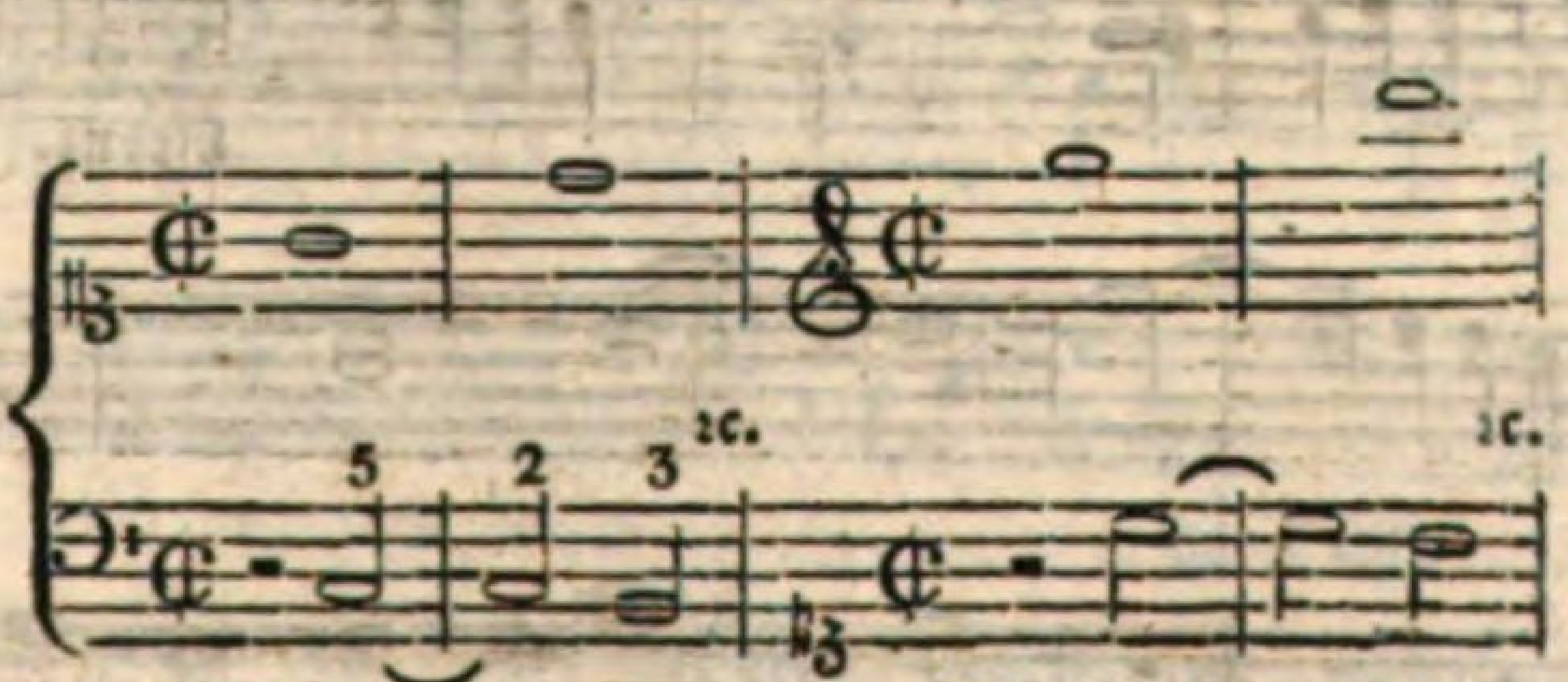


Die NB. im zweyten und vierten Tacte bedeuten, daß man statt 9, 10 und 11 10 (welche Intervalle diese Versetzung verlangte) besser nach dem Contrapuncte der Quinte 2, 3 und 4, 3 setzt, weil sich diese doppelten Contrapuncte ohnehin gern zusammen vermischen.

Quinta acuta.

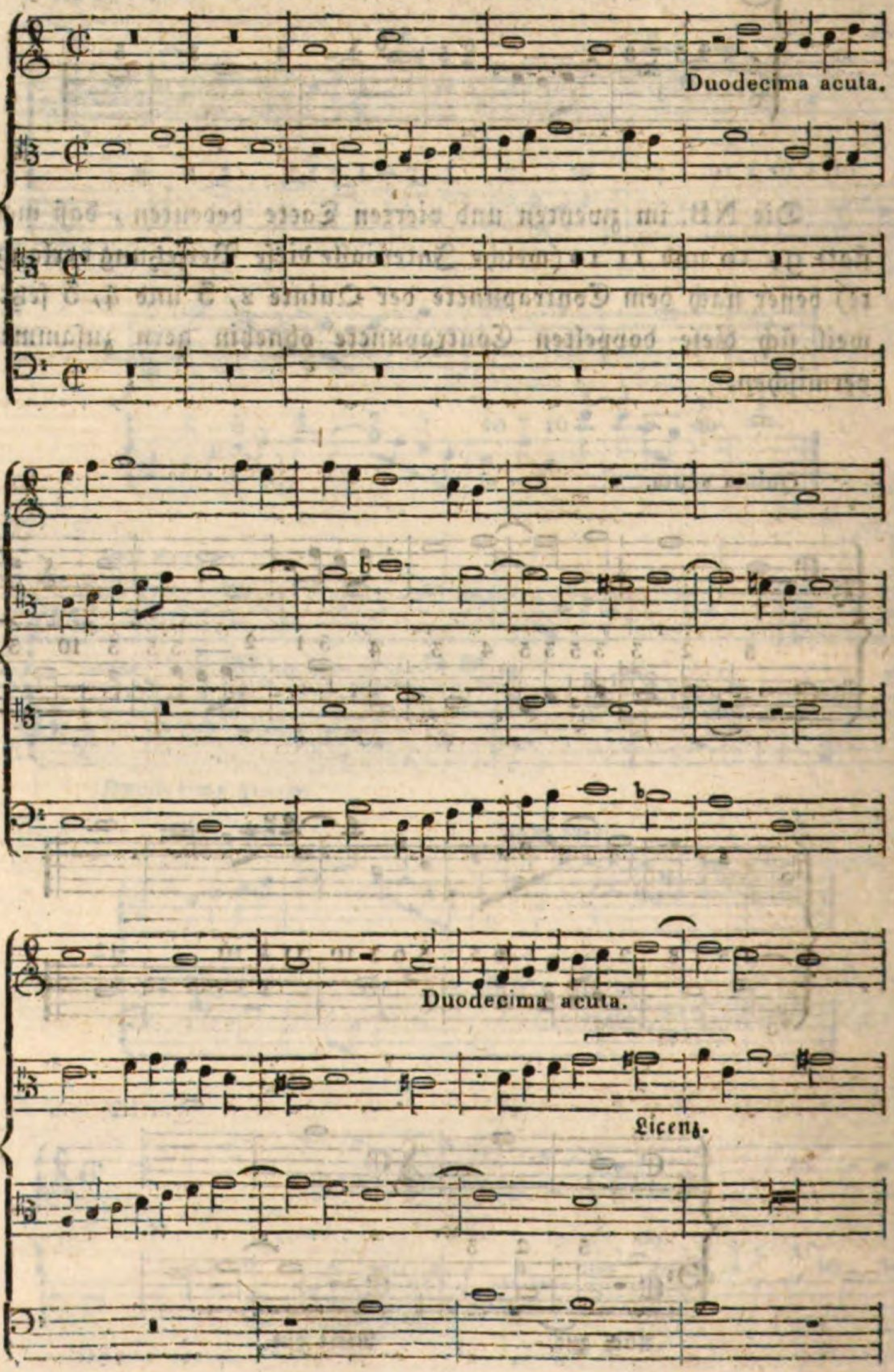


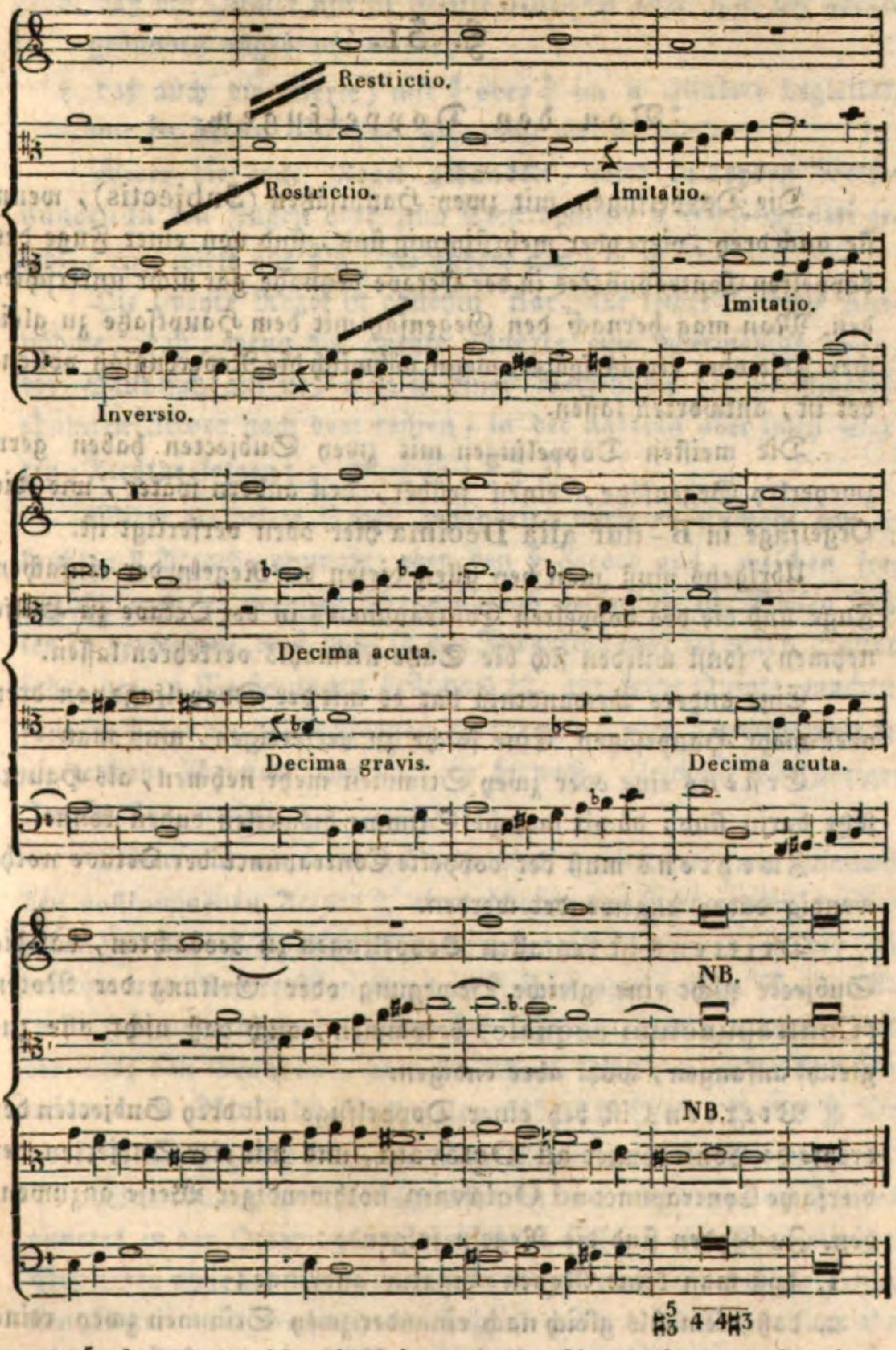




Auch gut. Nicht gut.

Fuga alla Duodecima del Sign. Fux.





$\frac{5}{4}$ im Aufstreiche ist eine uralte Licenz in vollstimmigen Cadenzen.

§. 31.

Von den Doppelfugen.

Die Doppelfugen mit zwey Hauptsätzen (Subjectis), wenn sie auch drey-, vier- oder mehrstimmig sind, sind von einer Fuge des doppelten Contrapunctes in der Octave beynahe gar nicht unterschieden. Man mag hernach den Gegensatz mit dem Hauptsatze zu gleicher Zeit oder etwas später, wenn nähmlich die Repercussion vollendet ist, antworten lassen.

Die meisten Doppelfugen mit zwey Subjecten haben gern zweyerley Gegensätze, einen früher, den andern später, wie die Orgelfuge in B-dur alla Decima hier oben verfertigt ist.

Übrigens muß man bey allen diesen die Regeln der einfachen Fuge und die des doppelten Contrapunctes in der Octave zu Hülfe nehmen, sonst würden sich die Sätze niemahls verkehren lassen.

Eine andere Bewandtniß hat es mit der Doppelfuge von drey oder mehr Hauptsätzen. Eine solche zu verfertigen, muß man

Erstens eine oder zwey Stimmen mehr nehmen, als Hauptsätze darin sind, damit manche Stimme bisweilen ruhen könne.

Zweytens muß der doppelte Contrapunct der Octave nothwendig dabey angewendet werden.

Drittens ist bey allen Doppelfugen zu beobachten, daß die Subjecte nicht eine gleiche Bewegung oder Geltung der Noten (Contrapunctum aequale) bekommen, auch daß nicht alle zugleich anfangen, wohl aber endigen.

Viertens ist bey einer Doppelfuge mit drey Subjecten der dreyfache Contrapunct ad Octavam, und mit vier Subjecten der vierfache Contrapunct ad Octavam nothwendiger Weise anzuwenden. Zu beyden sind die Regeln folgende:

1. daß man keine Nonen-Ligatur anbringe;
2. daß niemahls gleich nach einander zwey Stimmen zwey reine Quarten machen, weil in den Versetzungen Quinten daraus entstehen;

3. daß die Quinte nur in Motu obliquo oder mit der Sexte gebunden angebracht werde;

4. daß auch die Sexte, mit $^{8}_{3}$ oder $^{3}_{1}$ im a quatro begleitet, nur in Motu obliquo gebraucht werden dürfe.

Wider die erste Regel gehandelt, wird in beyden Versetzungen zu den Fugen oder zum Contrapuncte a trè Soggetti gefehlt; eine wirft aus $^{2}_{7}\ ^{3}_{8}$ | die andere gar $^{7}_{6}\ \underline{6}$ ||

Die zweyte Regel ist ohnehin klar; nur leidet sie diese Ausnahme, daß, wenn die zweyte Quarte eine übermäßige wäre, der Hauptsatz gut ist, weil in einer Versetzung der verminderte Quinten-Accord nach dem reinen, in der anderen aber zwey Sexten-Accorde folgen; z. B. $^{5}_{3}\ ^{5\natural}_{3}$ | $^{6}_{3}\ ^{6}_{3}$ ||

Wider die dritte Regel gehandelt, wirft es einmahl den erlaubten $^{6}_{3}$ Accord, einmahl aber den $^{6}_{4}$ Accord aus, welchen frey anzuschlagen im strengen Satze überall verbothen ist. Diesen Fehler zu vermeiden, muß man in der Invention oder im ersten Hauptsatze, der zu Versetzungen bestimmt ist, gar keine Quinte machen, sondern lieber den vollkommenen Accord mit $^{3}_{1}$ oder $^{8}_{3}$ anbringen; die vierte freye Stimme aber darf sie hernach, gleichwie alle übrigen Intervalle, machen.

Wider die vierte Regel gehandelt, wirft es zwar einmahl den vollkommenen Accord $^{5}_{3}$, einmahl aber den $^{6}_{4}$ Accord in den Versetzungen aus; deßwegen ist es nothwendig, daß man in der Invention und Repercussion bey dem kleinen oder großen Sexten-Accorde (die andern zwey Sexten sind ohnehin hier verbothen) statt der Terz den Grundton, oder die Sexte selbst, wenn sie kein Semitonium Modi ist, verdopple, nähmlich $^{6}_{1}$ oder $^{8}_{6}$ oder $^{6}_{6}$. Die vierte freye Stimme kann die Terz allezeit zur Sexte annehmen.

Wenn man diese vier Regeln sammt denen des doppelten Contrapunctes in der Octave genau beobachtet, so kann eine Fuge mit drey Subjecten ohne den Contrapunct der Decime und Duodecime den ersten Eintritt mitgerechnet, auf sechserley Art, eine Doppelfuge aber mit vier Hauptsätzen auf vier und zwanzigerley Art versetzt werden.

Es ist sehr rathsam, bevor man eine solche künstliche Fuge aus-

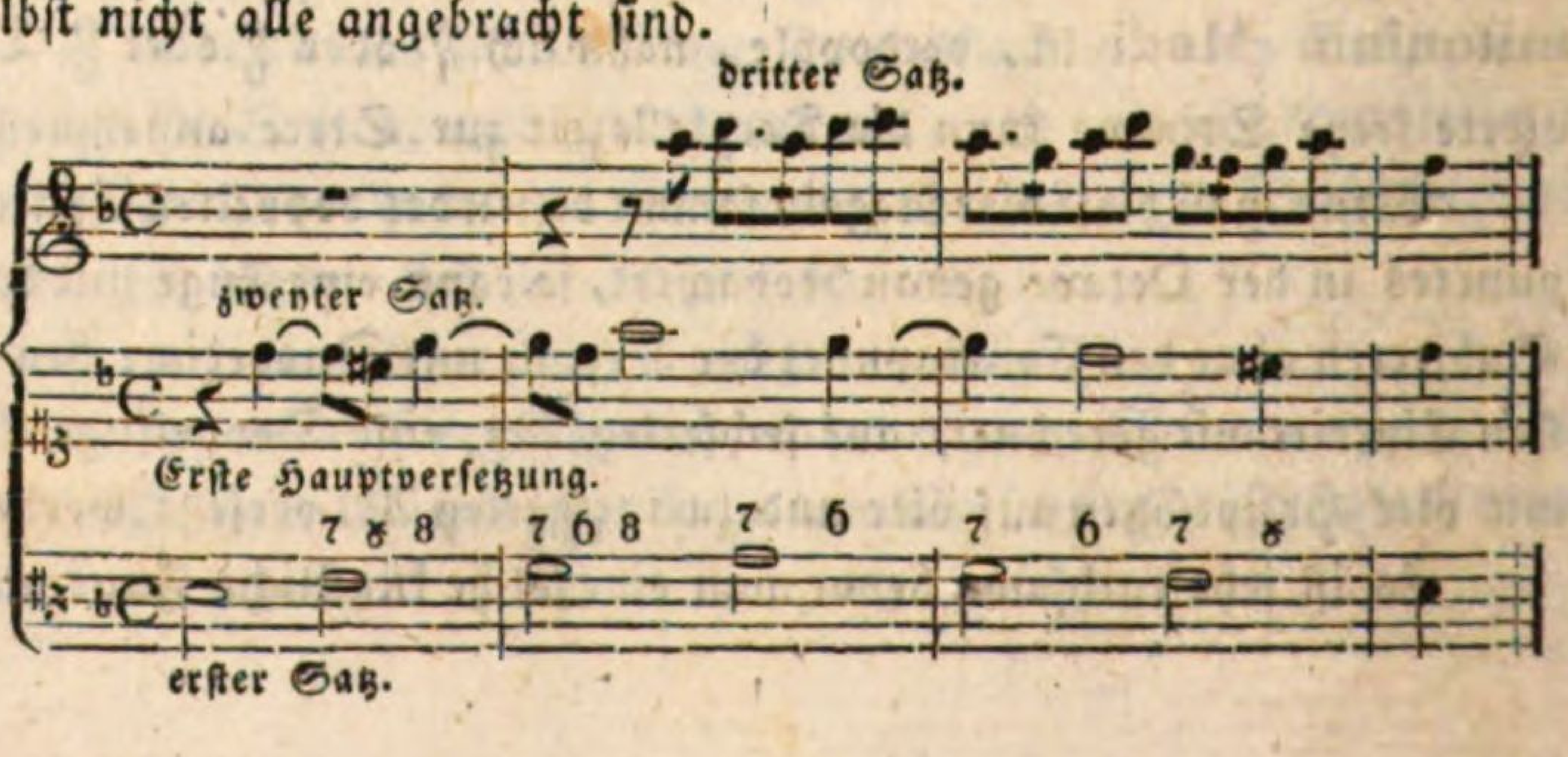
führt, wenigstens drey oder vier Versetzungen vorher zu versuchen, damit man sehe, ob der Satz überall rein ausfallen werde. Bey einer Doppelfuge mit drey Subjecten sind folgende drey erste Versetzungen die Hauptversetzungen, die man vorher versuchen muß.

Nr. 1.	Nr. 2.	Nr. 3.
Oberstimme.	Tiefste Stimme.	Mittelstimme.
Mittelstimme.	Oberstimme.	Tiefste Stimme.
Tiefste Stimme.	Mittelstimme.	Oberstimme.

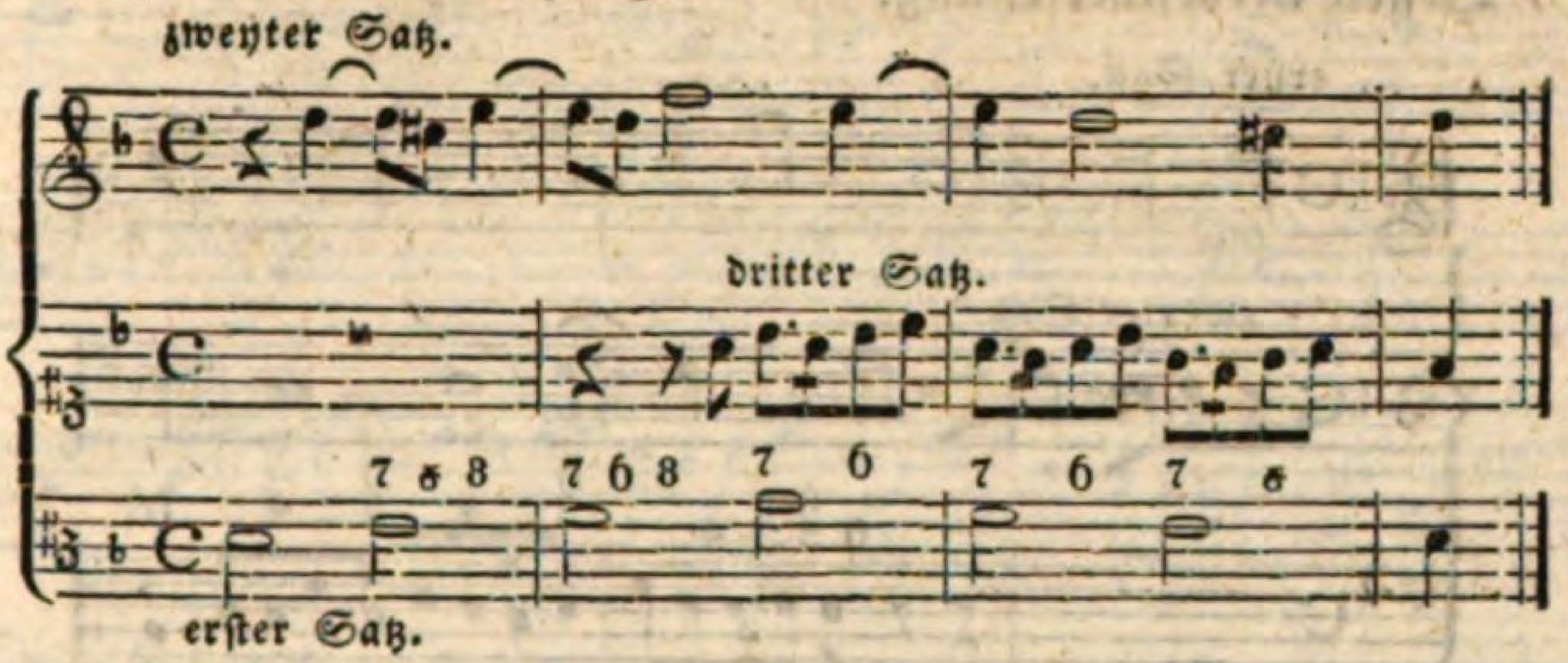
Diese drey Hauptsätze kann man ordnen, wie man will, das ist, man kann nach Nr. 1 oder Nr. 2 oder nach Nr. 3 die drey Subjecte eintreten lassen; kurz, jede Stimme kann die erste, jede die zweyte, und jede die dritte seyn. Jede dieser drey Hauptversetzungen hat ihre Nebenversetzungen, welche wieder die nähmlichen Intervalle auswerfen muß.

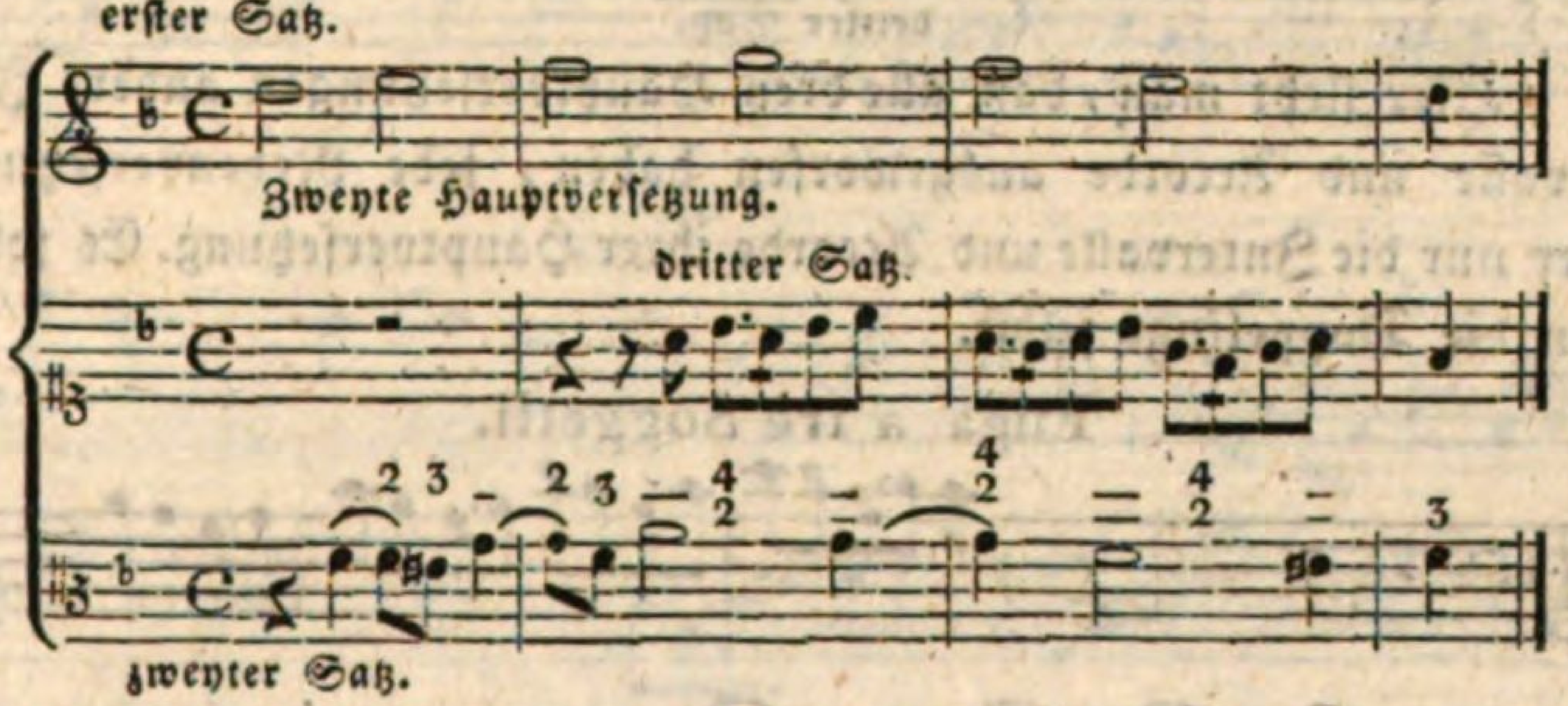
Erste Nebenversetzung bey bleibender tiefster Stimme und Grundstimme.	Zweyte Nebenversetzung bey bleibender Mittelstimme und Grundstimme.	Dritte Nebenversetzung bey bleibender Oberstimme und Grundstimme.
Mittelstimme.	Oberstimme.	Tiefste Stimme.
Oberstimme.	Tiefste Stimme.	Mittelstimme.
Tiefste Stimme.	Mittelstimme.	Oberstimme.

Es ist nicht nothwendig, daß alle Nebenversetzungen in einer einzigen solchen Doppelfuge auch angebracht werden; einem Anfänger aber muß man bey dieser Übung nichts schenken. Zum Versuch soll folgende vierstimmige Doppelfuge mit drey Hauptsätzen (a trè Soggetti) dienen, wodurch die Haupt- und Nebenversetzungen hier zwar erklärt, aber der Kürze halber in der Fuge selbst nicht alle angebracht sind.

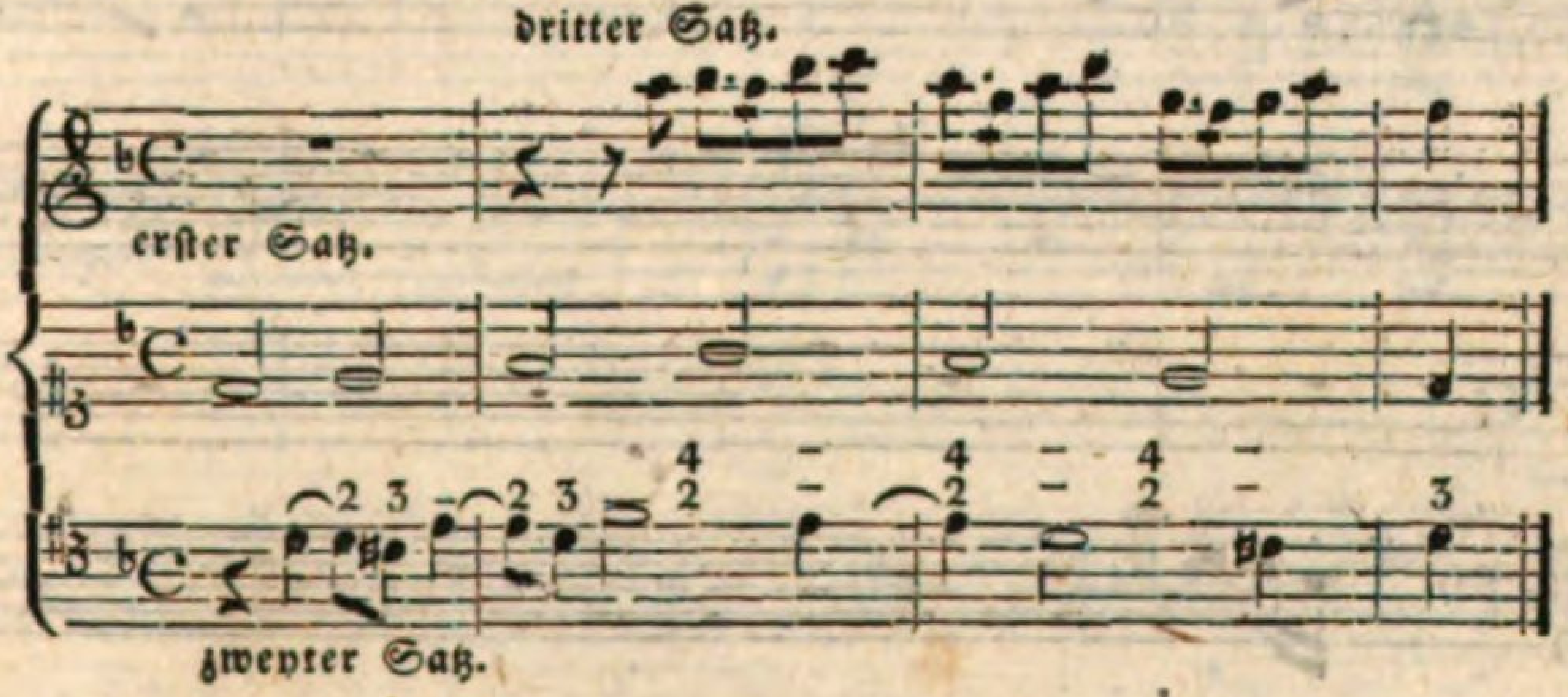


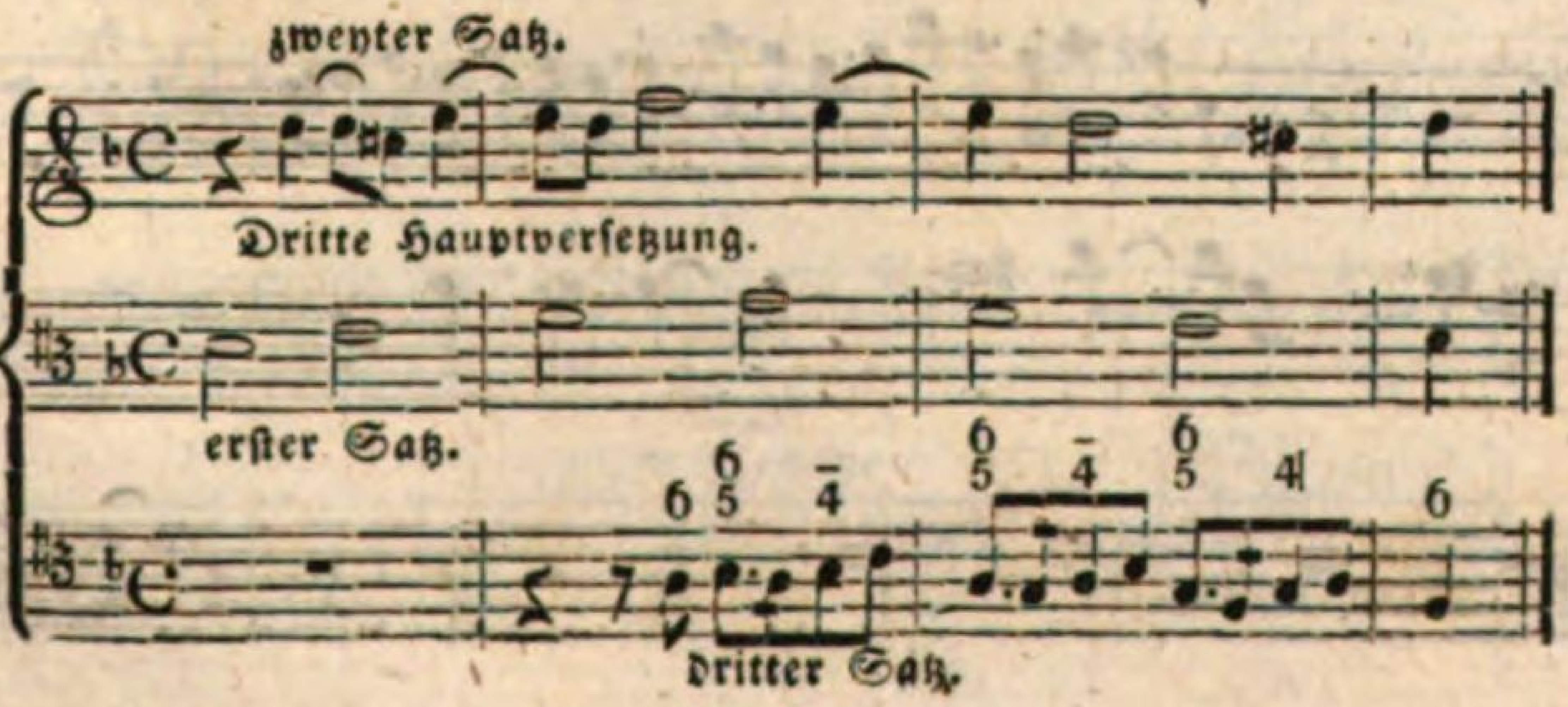
Dessen Nebenversetzung.



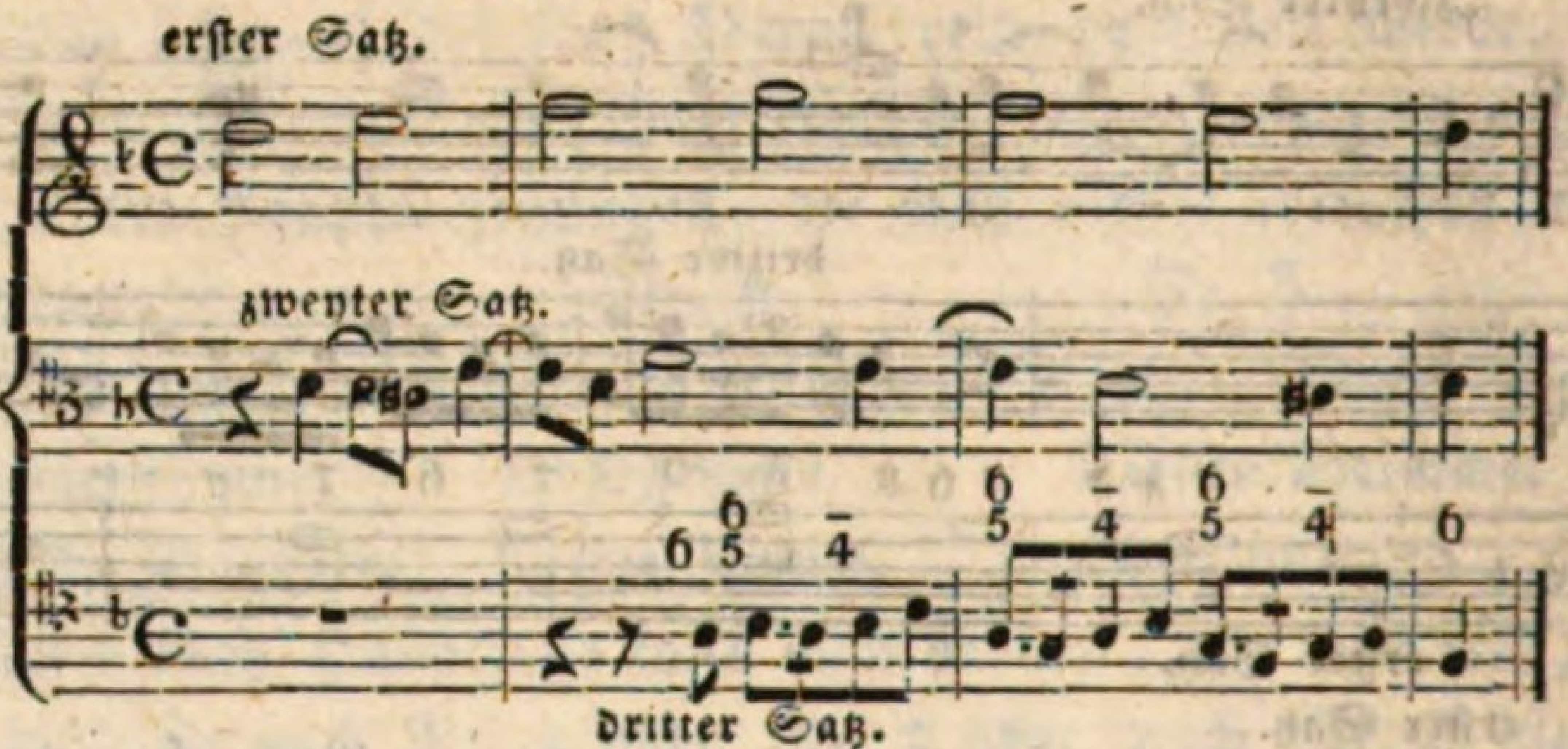


Dessen Nebenversetzung.



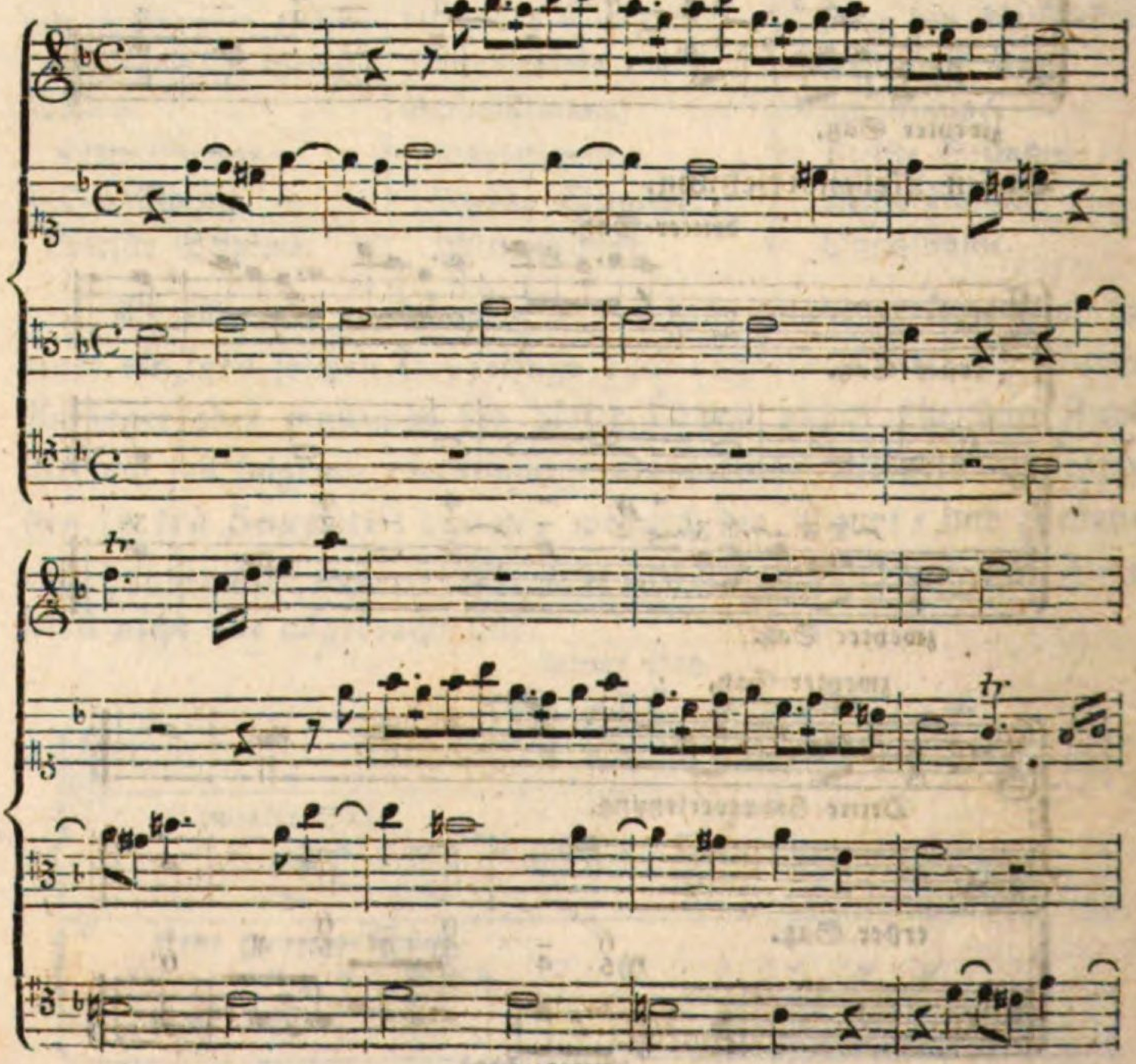


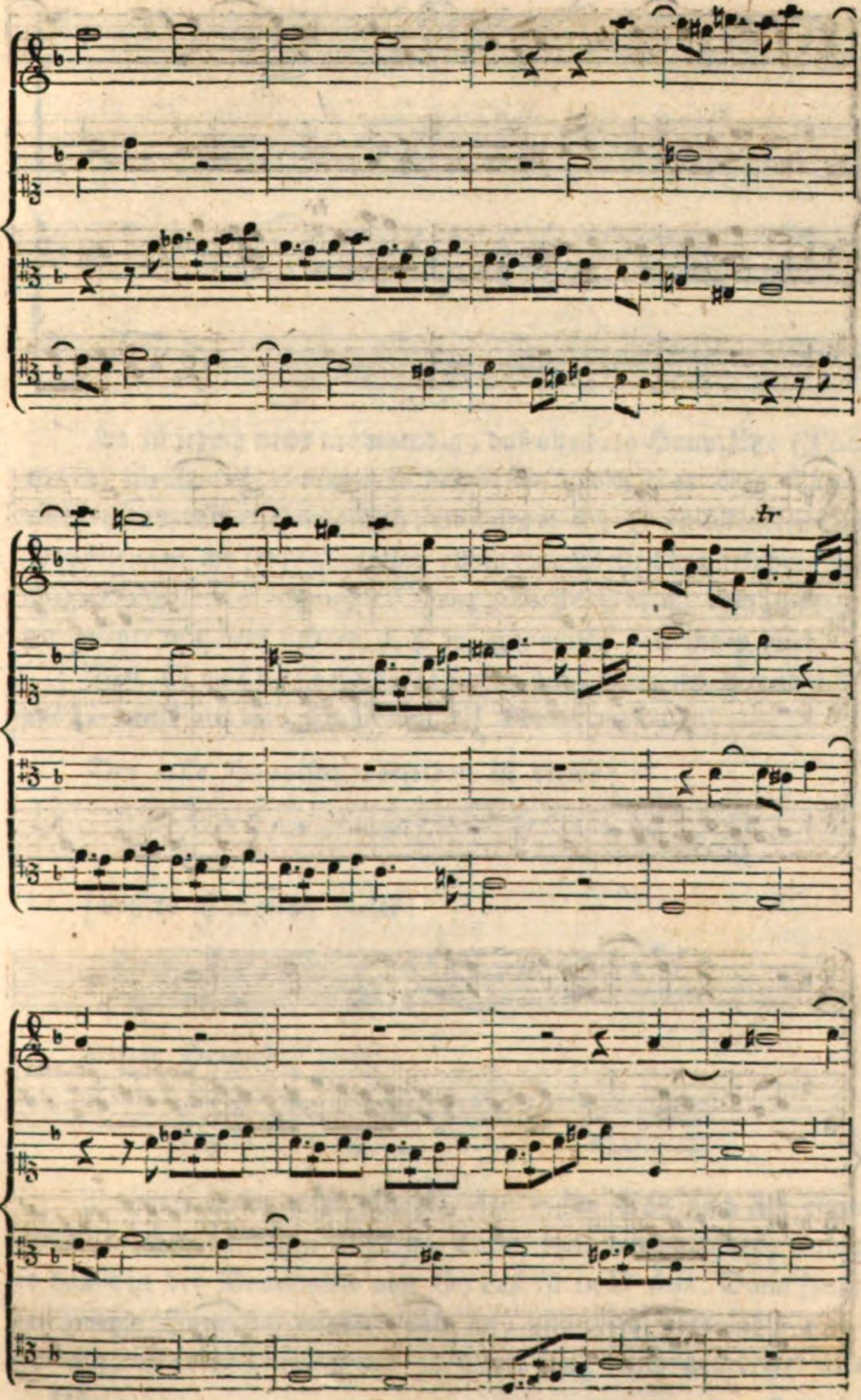
Dessen Nebenversetzung.

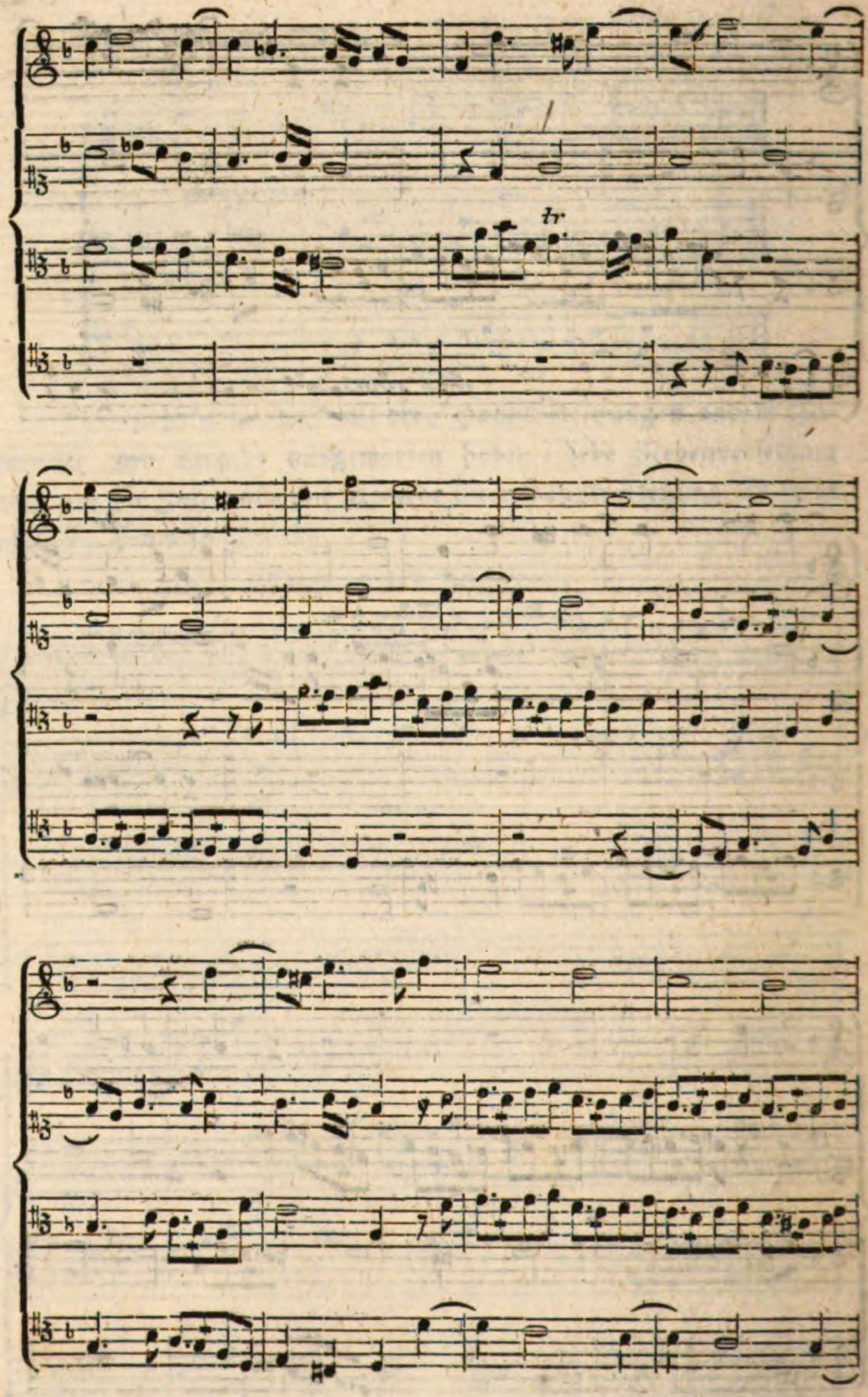


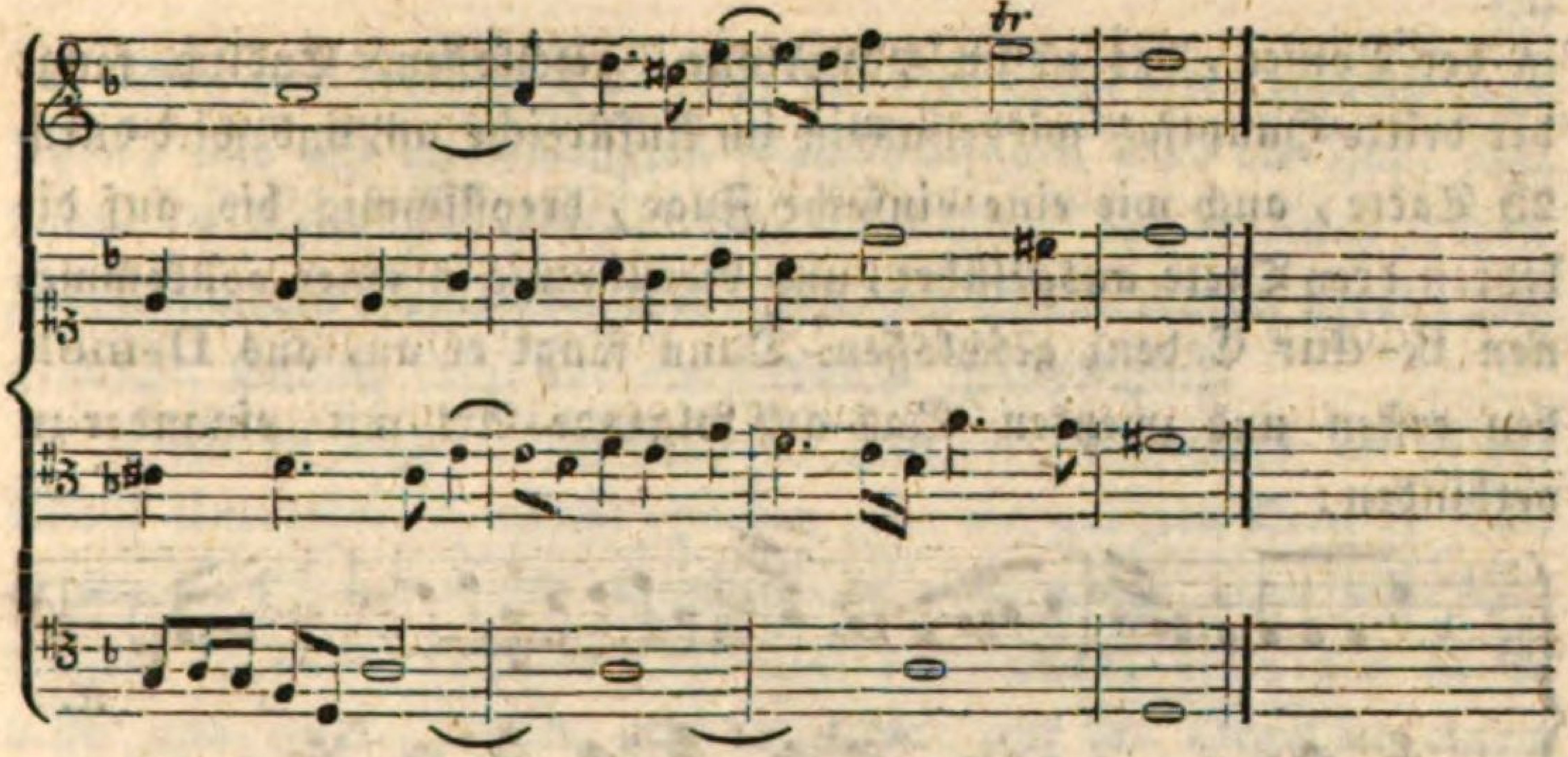
Hier sieht man, daß alle drey Hauptversetzungen andere Intervalle und Accorde ausgeworfen haben, jede Nebenversetzung aber nur die Intervalle und Accorde ihrer Hauptversetzung. Es folgt nun die Doppelfuge selbst.

Fuga a tre Soggetti.




tr

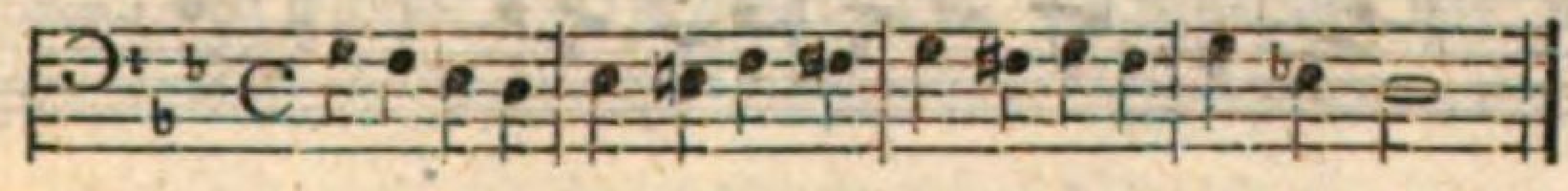

tr



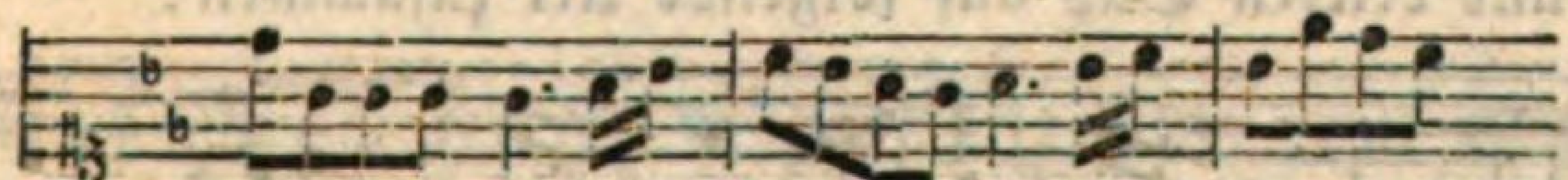
Es ist jedoch nicht nothwendig, daß alle drey Hauptsätze (Themata) gleich nach einander in den ersten zwey oder drey Tacten einhergehen, wie es hier geschah; man findet bey guten Meistern auch Doppelfugen, wo jeder Hauptsatz allein eine Weile durchgeführt, und nach einer halben oder ganzen Cadenz der erste Satz mit dem zweyten, der zweyte mit dem dritten u. s. w. zusammen verbunden wird.

Wer Matthesons Orgelfugen hat, kann sich hierüber die aus G-moll mit drey Subjecten als Muster vorstellen.

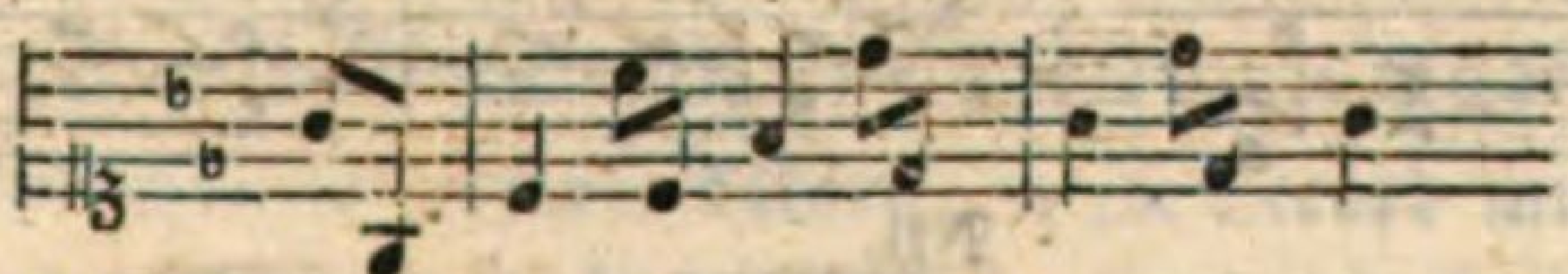
Der erste Hauptsatz derselben ist dieser:



zweyter Hauptsatz dieser:

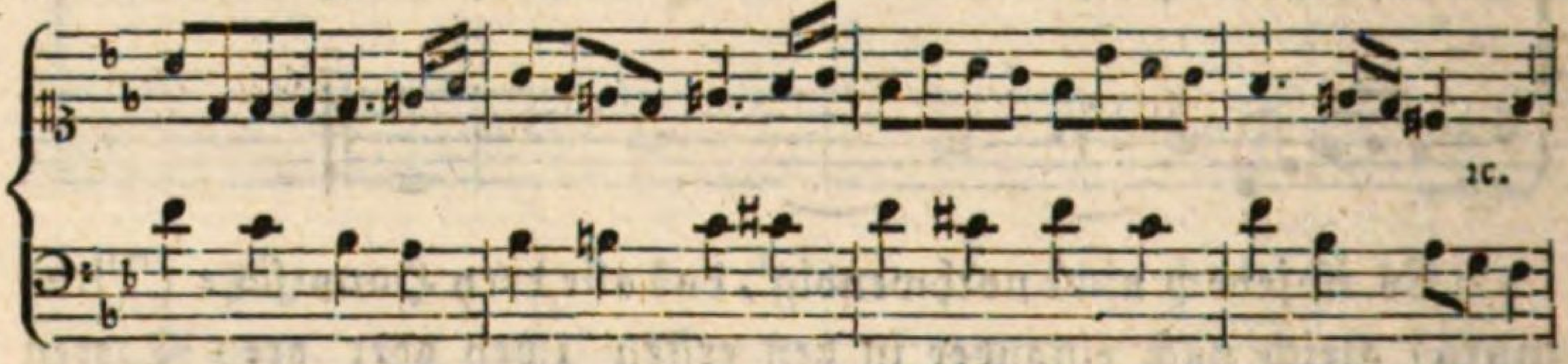
 ꝛc.

dritter Hauptsatz dieser:

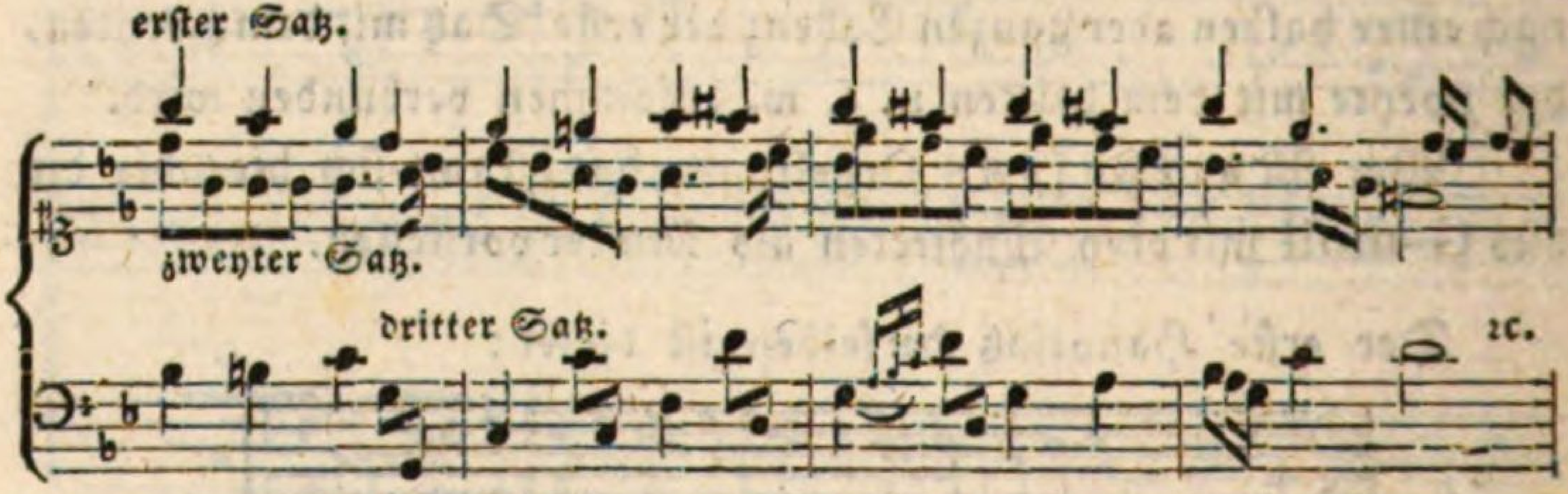


Nachdem dieser große Meister den ersten Satz nach Art einer gemeinen oder einfachen Fuge 34 Tacte lang durchgeführt, ruhet er damit in der Dominante von G, das ist in D-dur. Dann fängt der zweyte Hauptsatz wieder allein an, und wird abermahls vierstimmig, wie eine simple Fuge 74 Tacte lang durch gearbeitet und

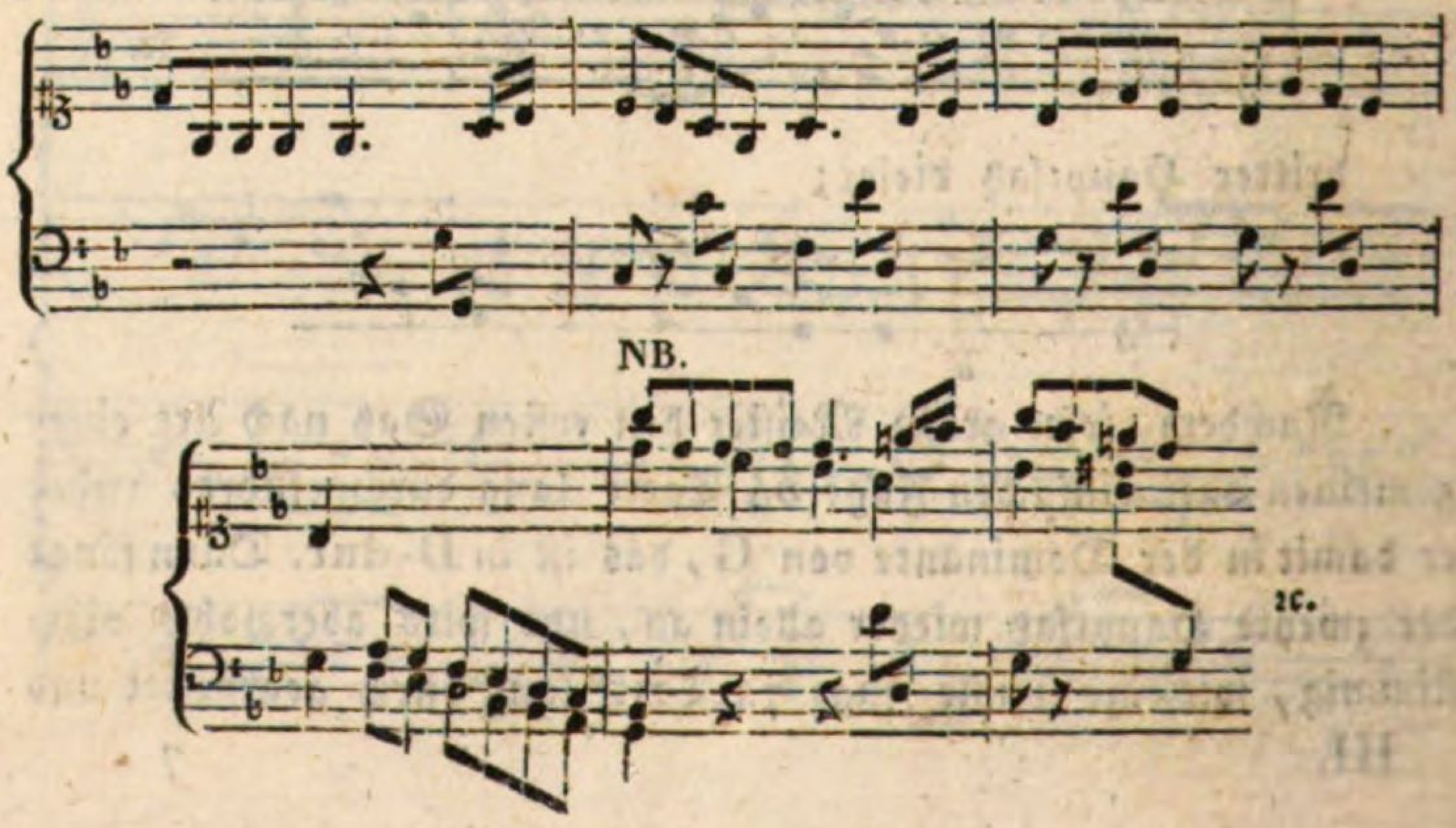
in der Tonica, das ist im Haupttone, geschlossen. Endlich fängt der dritte Hauptsatz wieder allein im Aufstreiche an, und wird durch 25 Tacte, auch wie eine einfache Fuge, dreystimmig bis auf die letzten drey Tacte ausgeführt, und vierstimmig in einer vollkommenen B-dur Cadenz geschlossen. Dann fängt er an, aus D-moll den ersten und zweyten Satz auf folgende Art mit einander zu verbinden:



Im siebenten Tacte darauf werden alle drey Hauptsätze auf folgende Art zusammen gebracht:



Im 19. Tacte bey dieser nähmlichen Fortführung bringt er den zweyten und dritten Satz auf folgende Art zusammen:



Bey dem NB. fährt er fort, alle drey Sätze öfter zusammen zu setzen, und mit untermengten Nachahmungen wird die Fuge noch durch 17 Tacte fortgeführt. Vor dem Ende hat er einen freyen zweystimmigen Galanterie-Gedanken, mit Sextaccorden herab, eingemischt. Endlich folgt der vierstimmige Hauptschluß.

Heut zu Tage würden sich die Zuhörer, besonders die in der Musik Unerfahrnen, welche ohnehin gern die größten Kritiker sind, verwundern, wenn ein Organist so viel ganze und halbe Cadenzen in einer einzigen Orgelfuge vorbrächte; deßwegen ist es besser und mehr modern, die Subjecte auf der Orgel in einem Gange fortzuführen, das ist, mit einerley Tacte seine simple oder Doppelfuge aus dem Stegreife oder aus den vorgelegten Noten (welches letztere kein großes Lob verdient) auszuführen, und mit einer einzigen Cadenz (wenn man auch einen Zwischengedanken zuweilen auf den stillern Manualen anbringt) zu schließen. Es gibt indessen alte Fugen, z. B. von Frescobaldi ꝛc., wo der Hauptsatz aufs Neue mit einer andern Tactart gegen das Ende verwechselt wird, welches zwar ein kleines Kunststück, aber in der Kirche auf der Orgel ebenfalls ungewöhnlich ist. Eine größere Freyheit in dergleichen Künsten haben die Singfugen, wo gar oft der Text auch Mannigfaltigkeit in sich enthält oder den Rhythmus verändert.

§. 32.

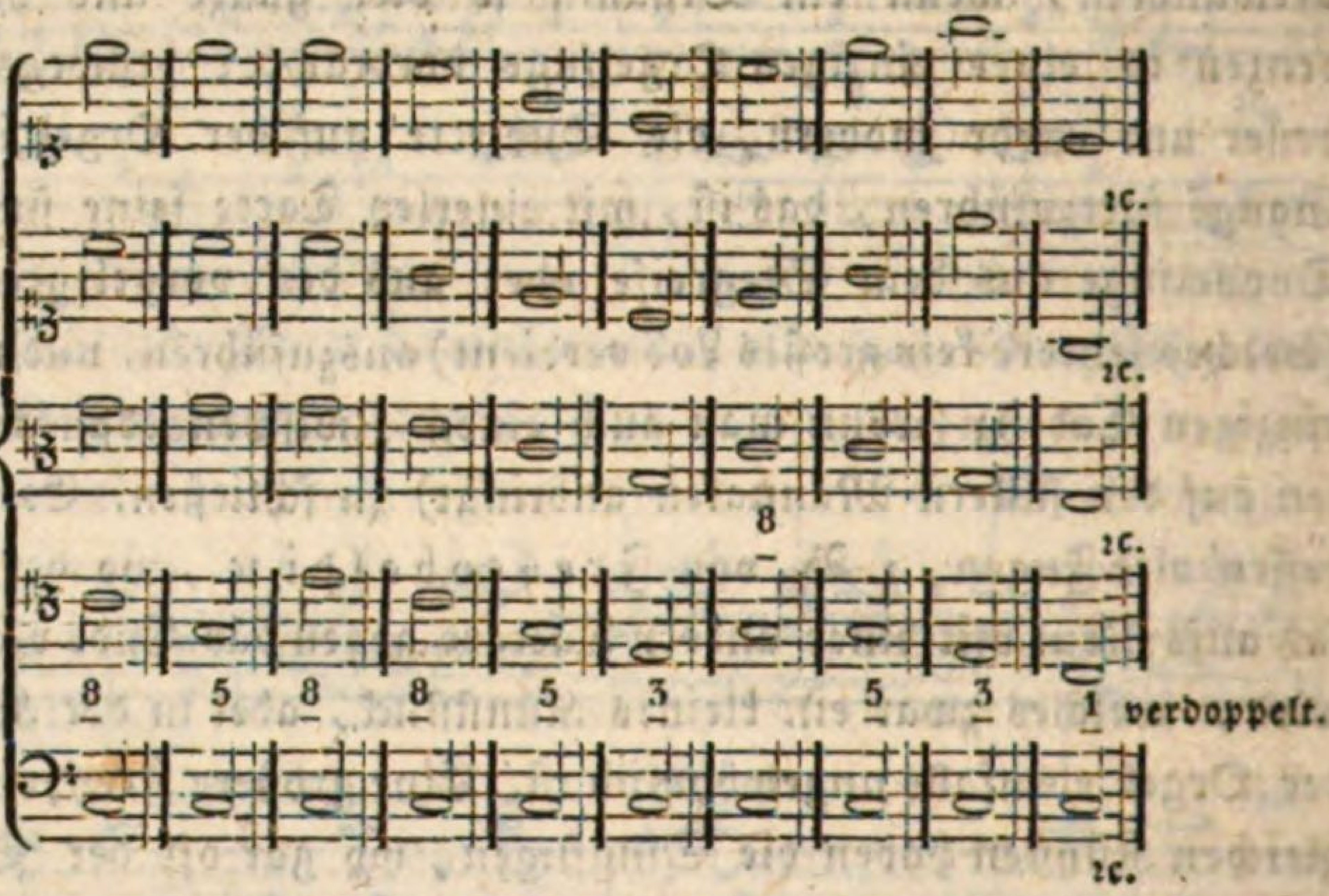
Kurze Regeln zum fünfstimmigen Satze.

Die vollkommenen Consonanzen werden am ersten verdoppelt, alsdann die unvollkommenen, endlich die reine Quarte, statt der Octave bey einem Quartsexten-Accord; dieser Accord muß aber nicht gebunden, sondern frey angeschlagen seyn. Auch die kleine und große Secunde kann sowohl durchgehend, als gebunden, verdoppelt werden, nähmlich bey $\frac{4}{2}$ statt der Sexte, und bey $\frac{5}{2}$ statt der Quinte. Die Dissonanzen sind übrigens nur im regulären Durchgange verdoppelt erlaubt, gleichwie der siebente große Ton (Semitonium Modi). Wenn dieser auch eine Terz oder Sexte wäre (als ver-

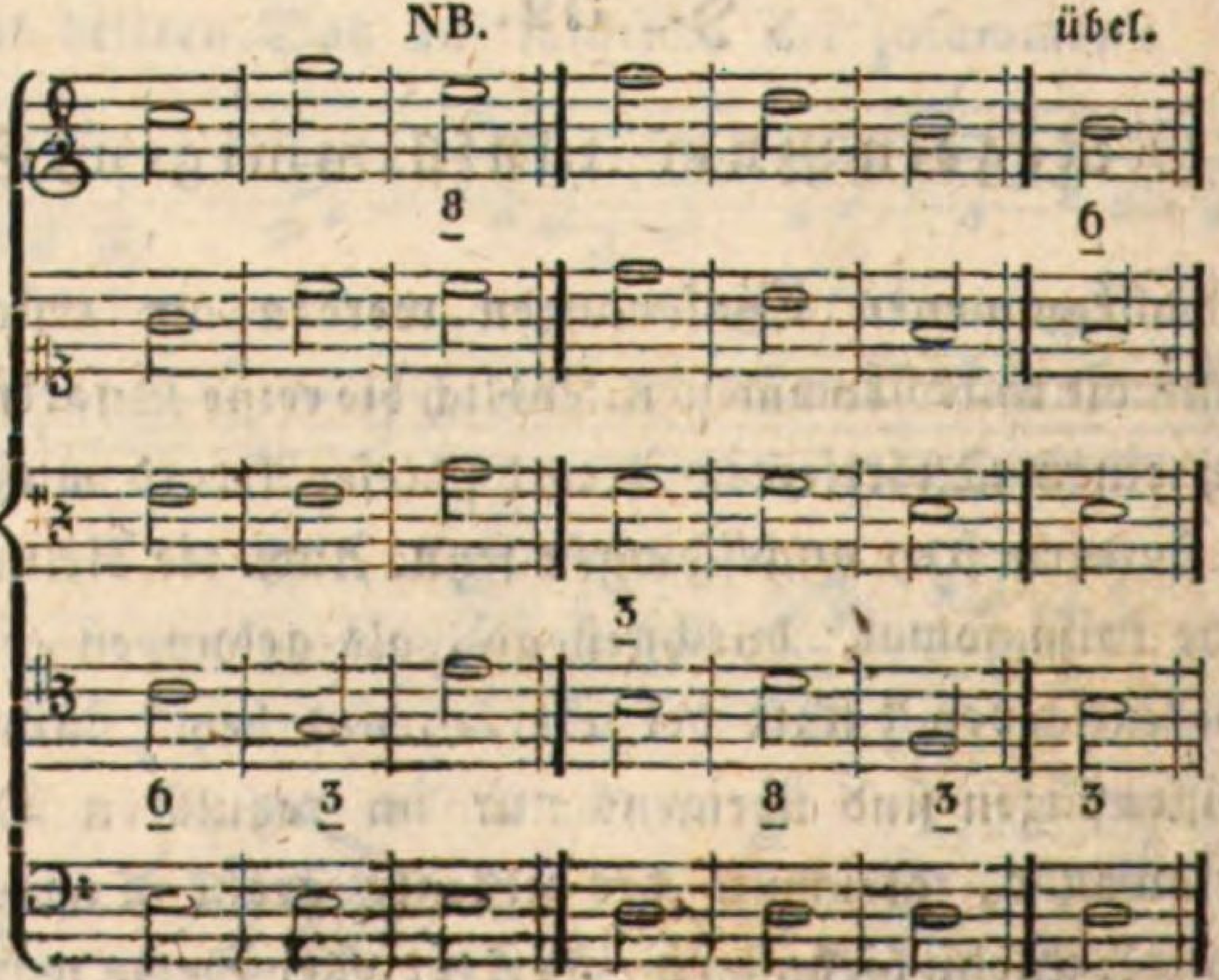
doppelter Grundton, nähmlich als Octave, wird er in einer Mittelstimme geduldet), so bleibt er doch sowohl in fünf- als auch in mehrstimmigen Sätzen in guten Tacttheilen immer verbothen.

Nun folgen Beyspiele, mit den gewöhnlichsten Accorden zum strengen und freyen Satze dienlich, mit Chorälen aber nur zum strengen.

Vollkommener Accord mit einem Choral.

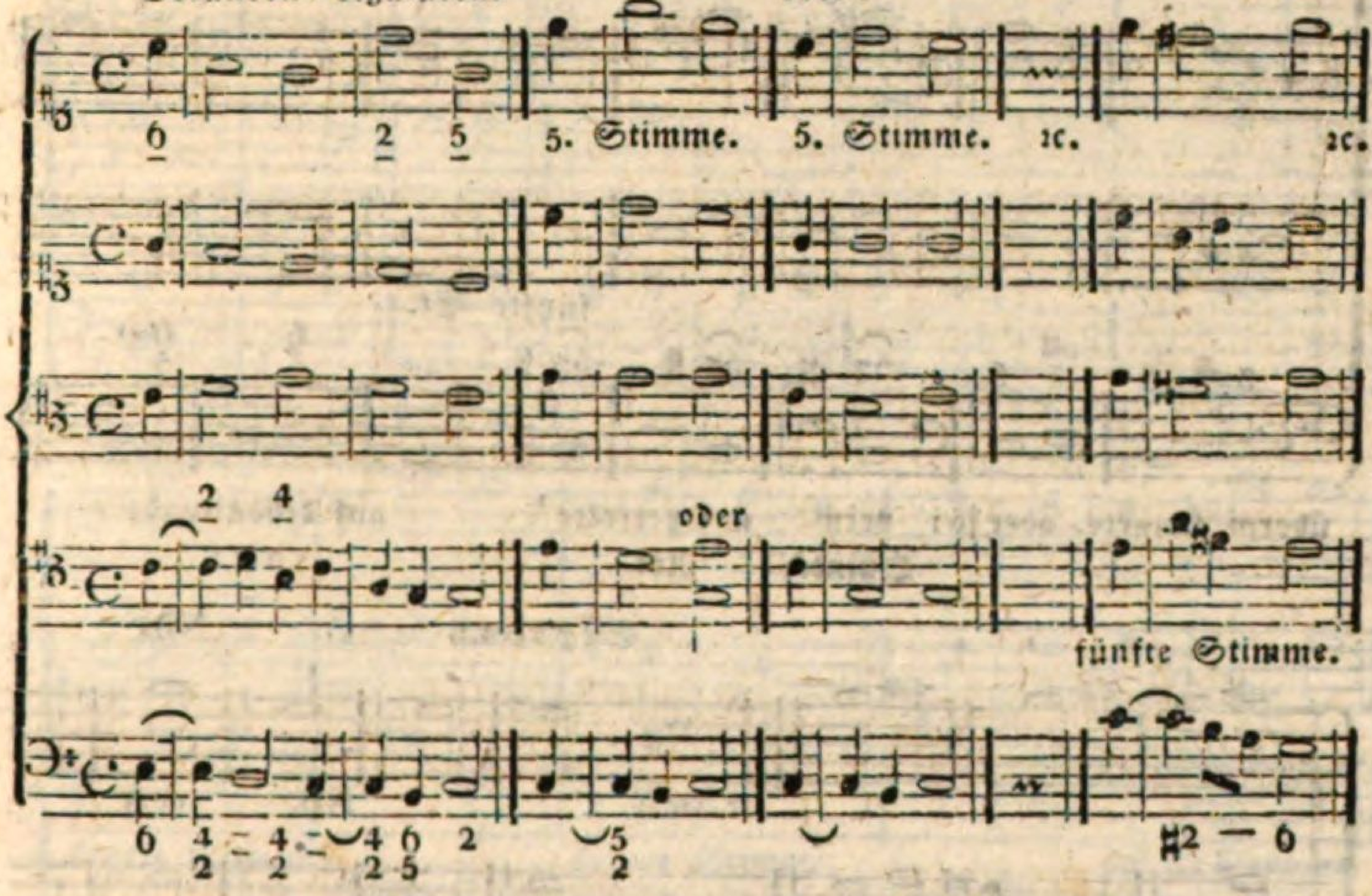


Unvollkommene Accorde.

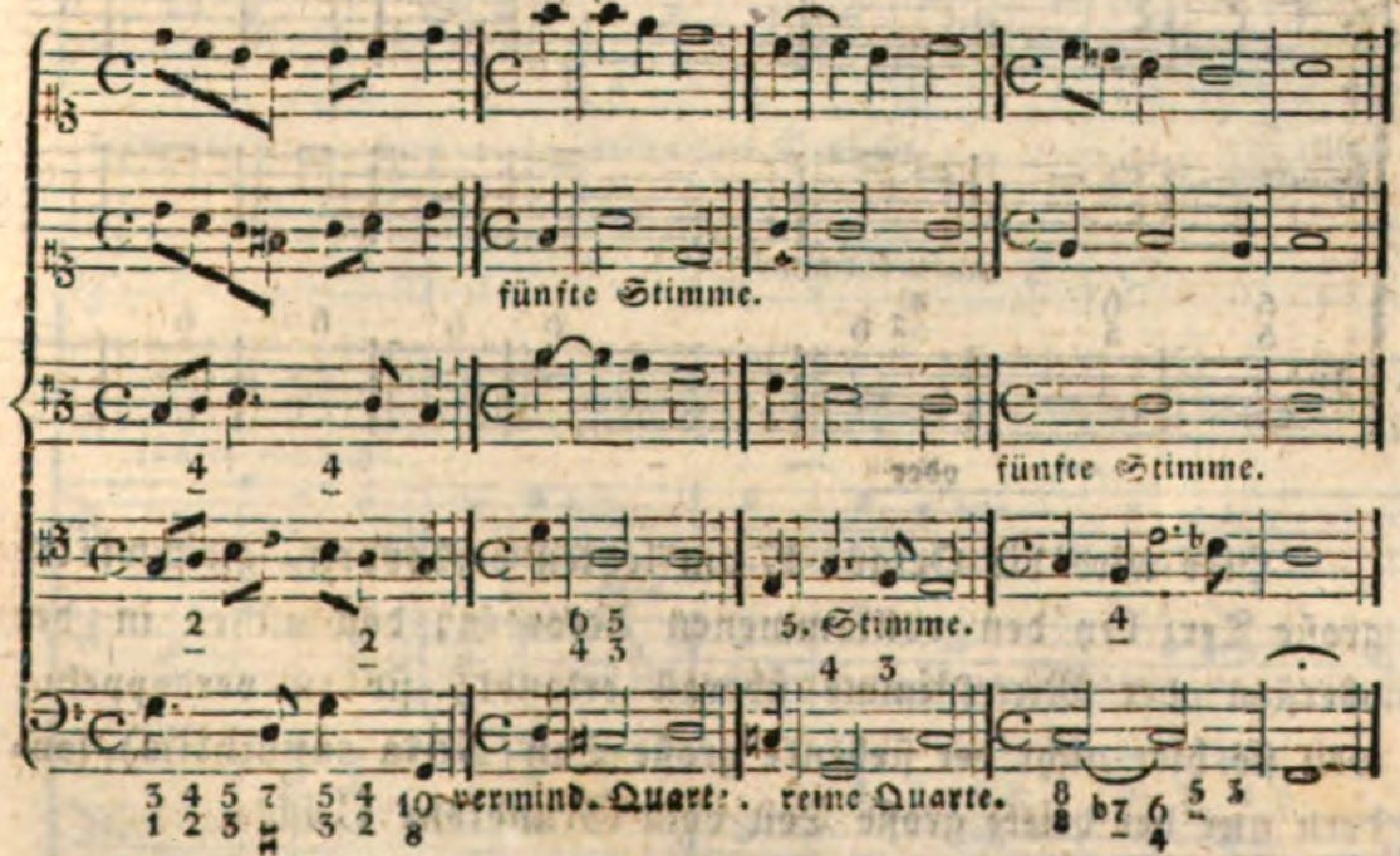


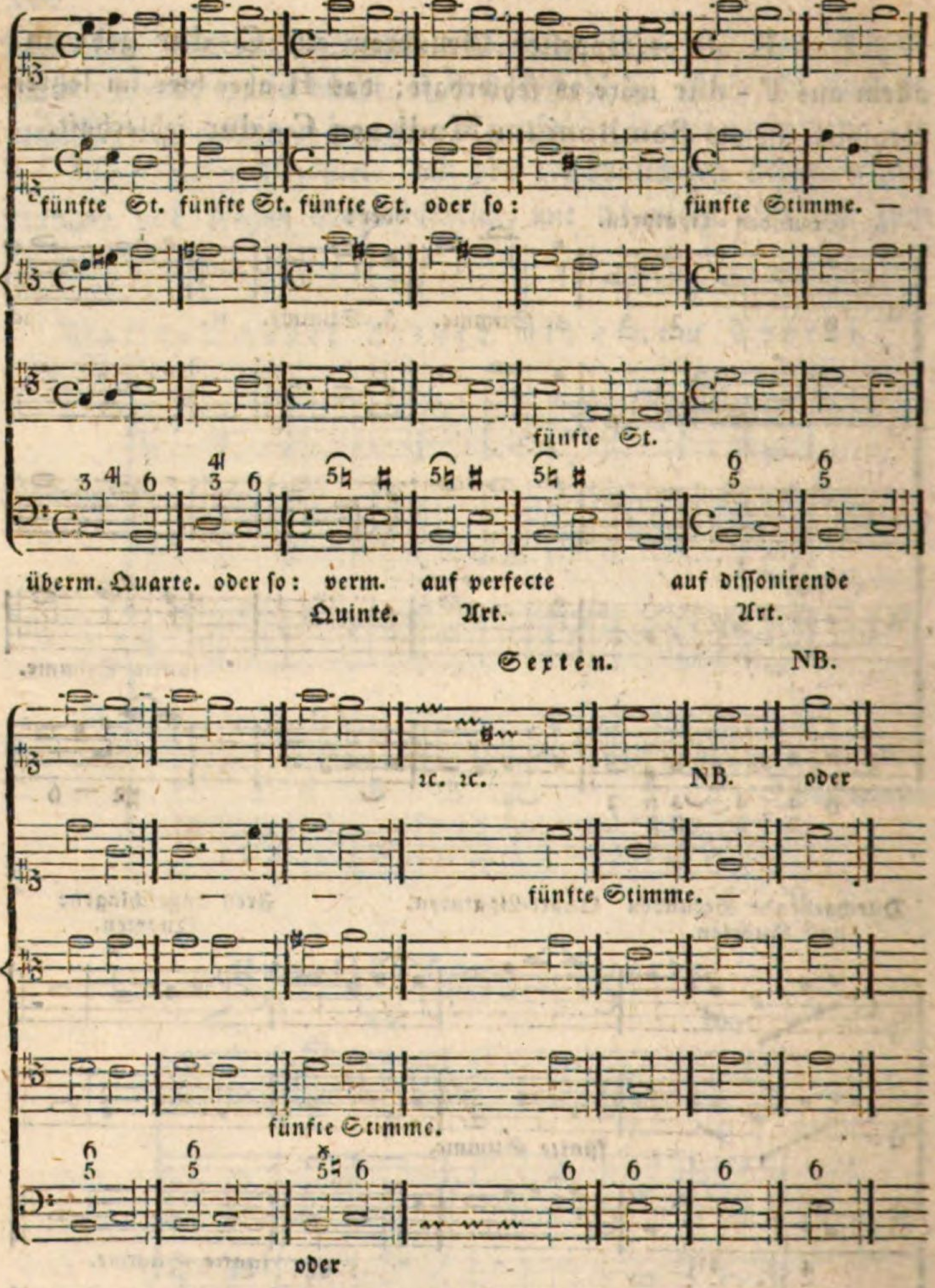
Das E als verdoppelter Grundton aus C-dur geht an, allein aus F-dur wäre es fehlerhaft; das H aber hier im letzten Beyspiele ist als Semitonium Modi von C-dur fehlerhaft.

Secunden-Ligaturen. oder:

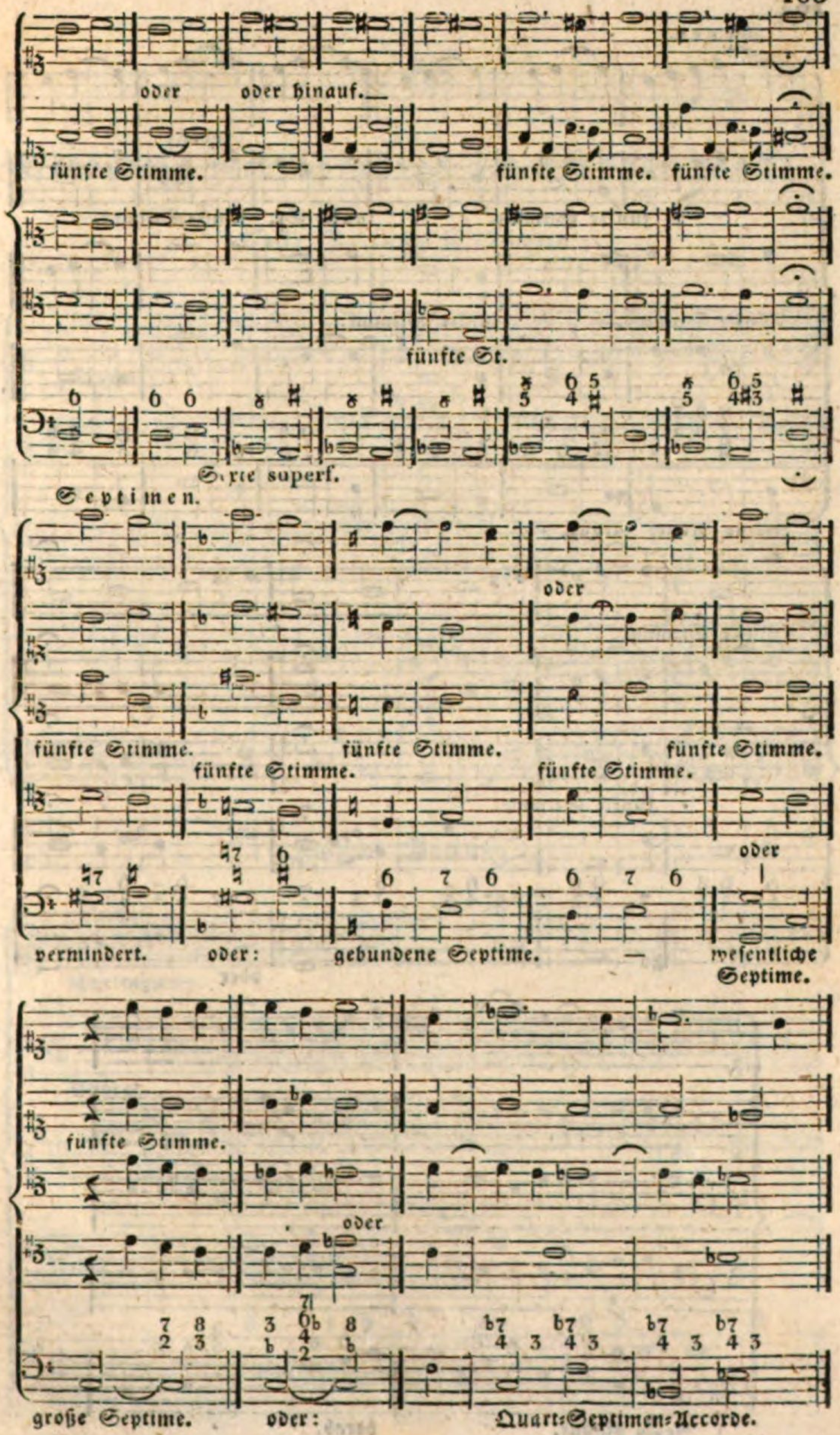


Durchgehende Secunden und Quarten. Quart-Ligaturen. Frey angeschlagene Quarten.

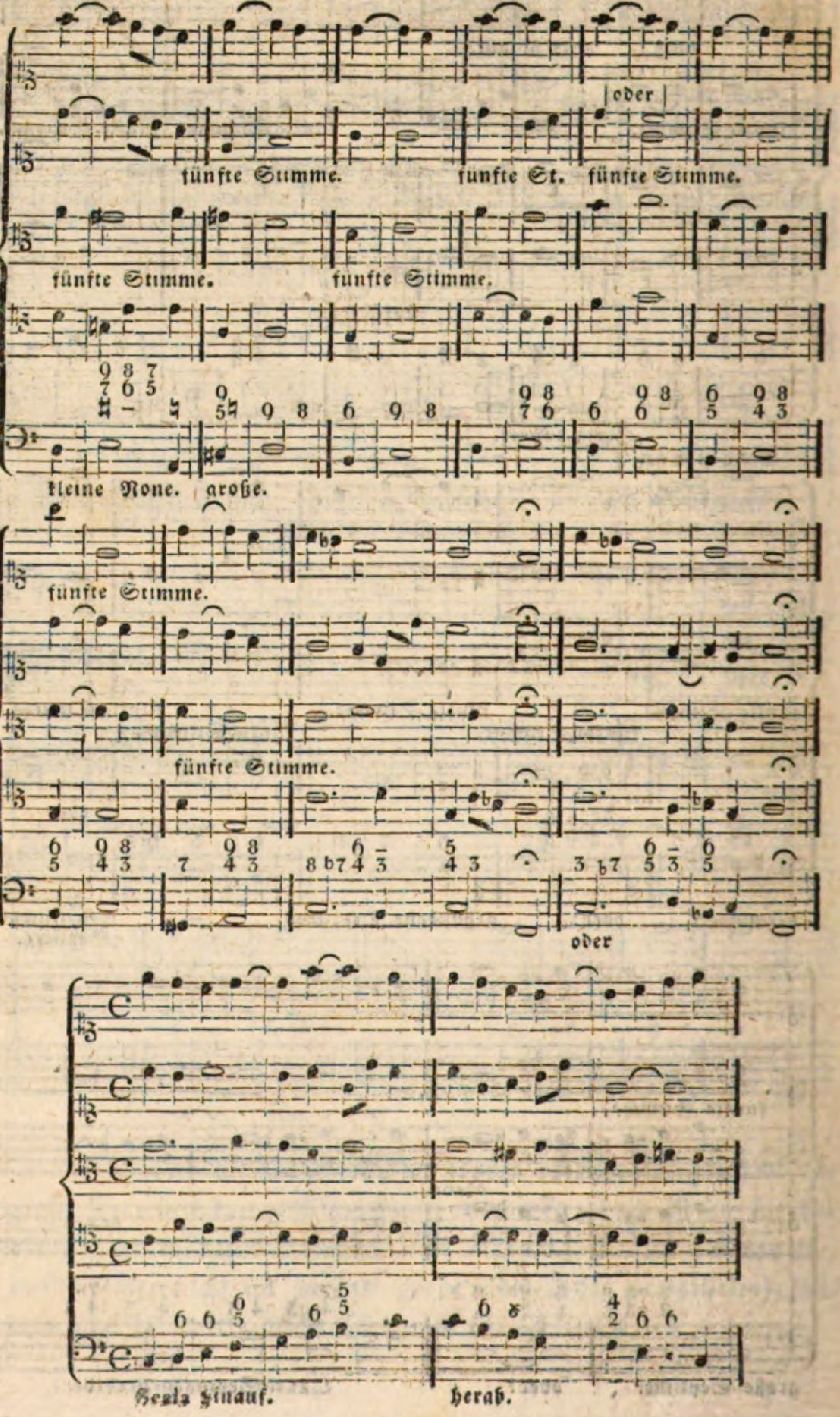




Hier wird die Octave E am letzten verdoppelt, gleichwie die große Terz bey den vollkommenen Accorden; doch ist es in der obersten oder Mittelstimme überall erlaubt, sie zu verdoppeln, weil sie hier nicht der siebente große Ton (Nota sensibilis), sondern nur der dritte große Ton vom Grundtone C ist.


oder
oder hinauf.
fünfte Stimme.
fünfte Stimme.
fünfte Stimme.
fünfte St.
Sexte superf.
Septimen.
oder
fünfte Stimme.
fünfte Stimme.
fünfte Stimme.
fünfte Stimme.
fünfte Stimme.
oder
vermindert.
oder:
gebundene Septime.
wesentliche Septime.
fünfte Stimme.
oder
große Septime.
oder:
Quart-Septimen-Accorde.

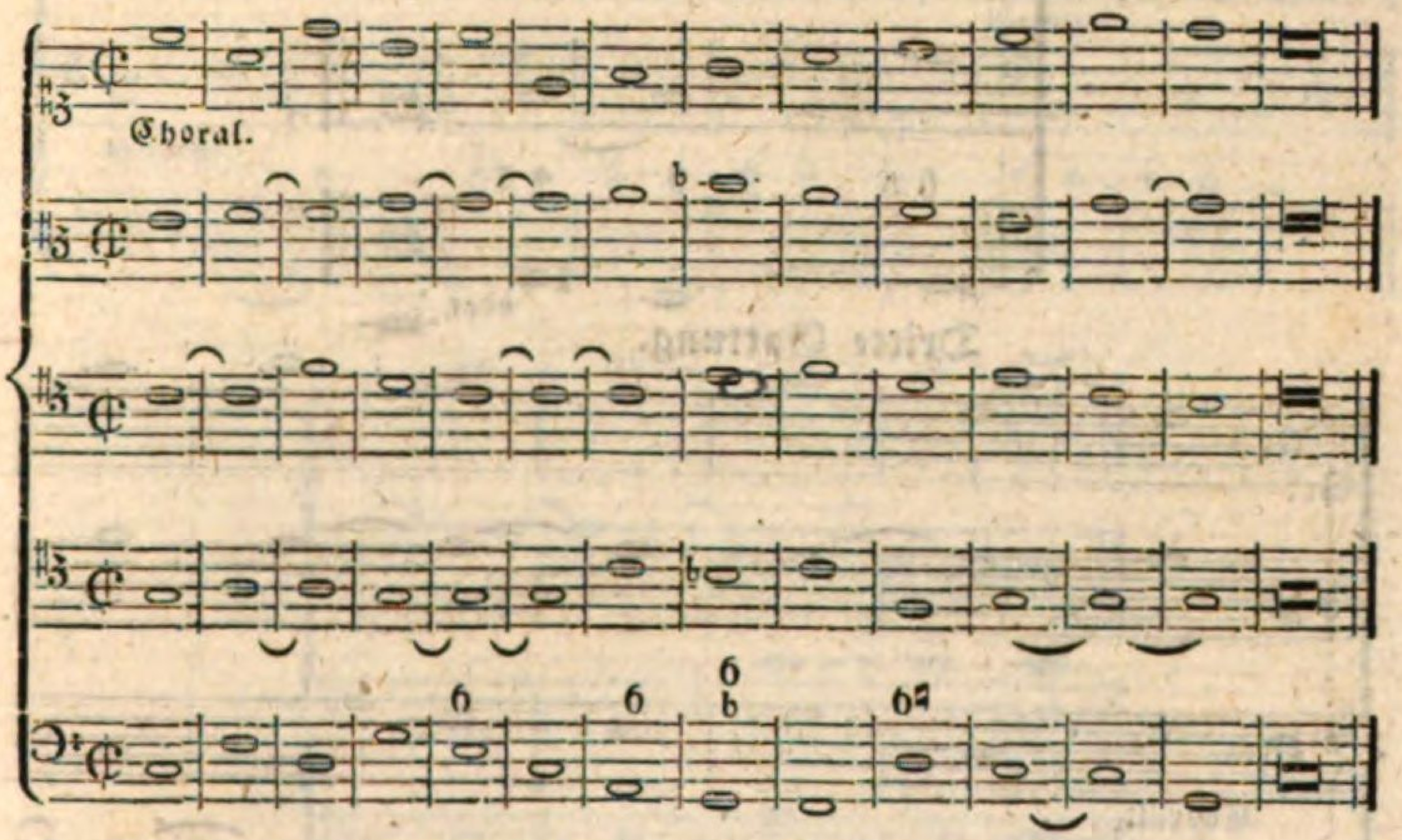
Nonen.


oder
fünfte Stimme.
fünfte St.
fünfte Stimme.
fünfte Stimme.
fünfte Stimme.
kleine None.
große.
fünfte Stimme.
fünfte Stimme.
oder
Scala hinauf.
herab.

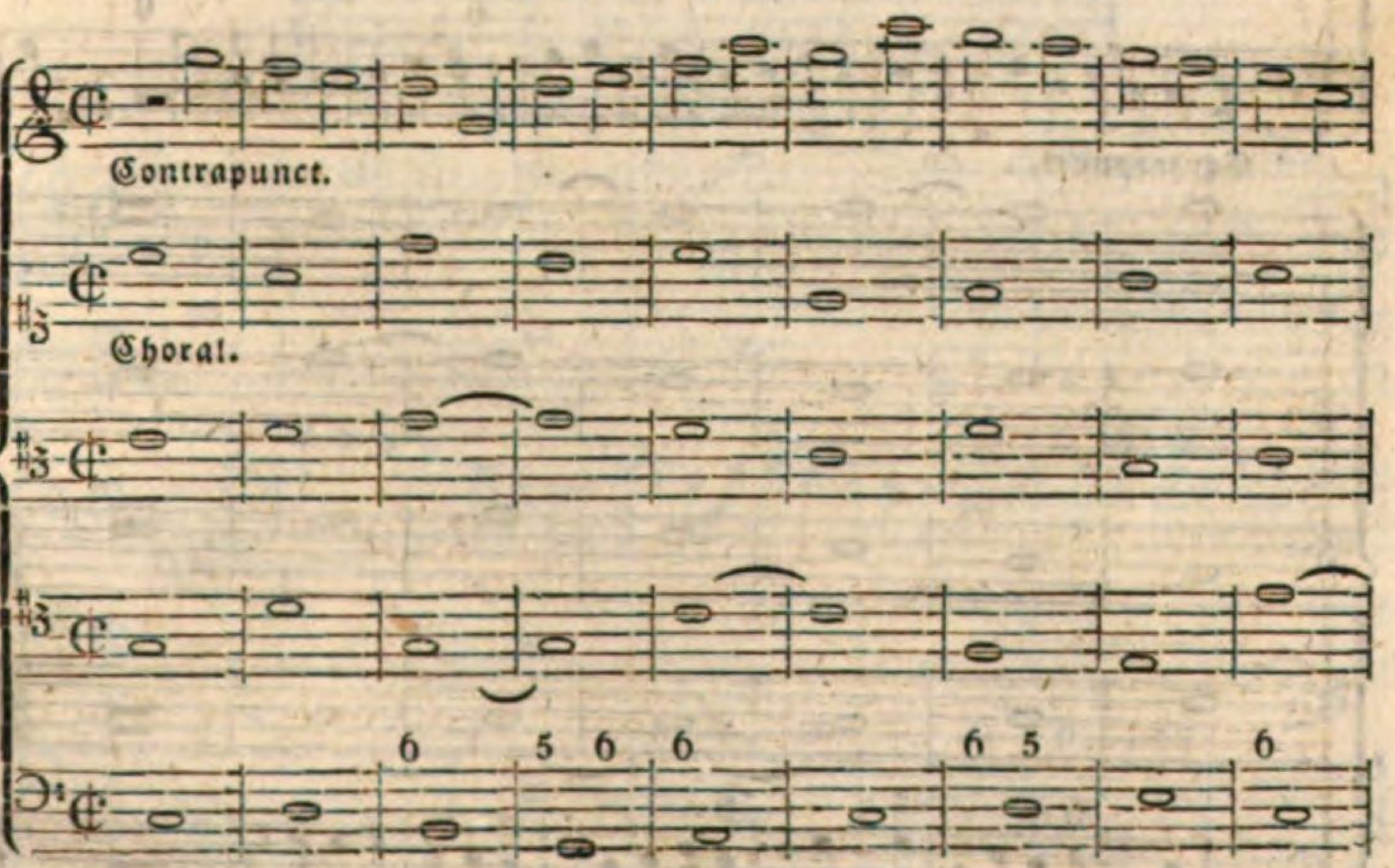
§. 33.

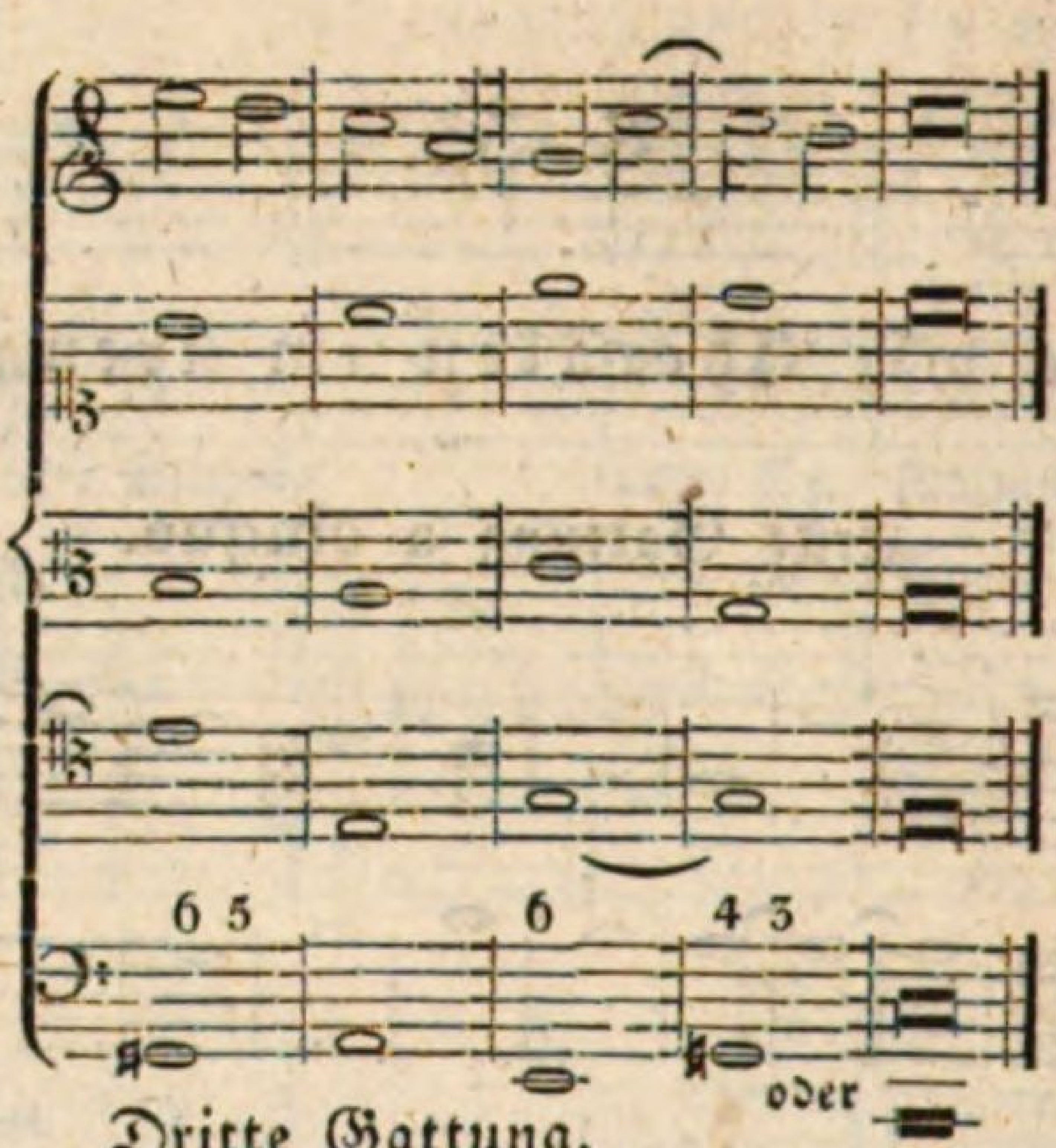
Beyspiele mit Chorälen im strengen Satze.

Erste Gattung a cinque.

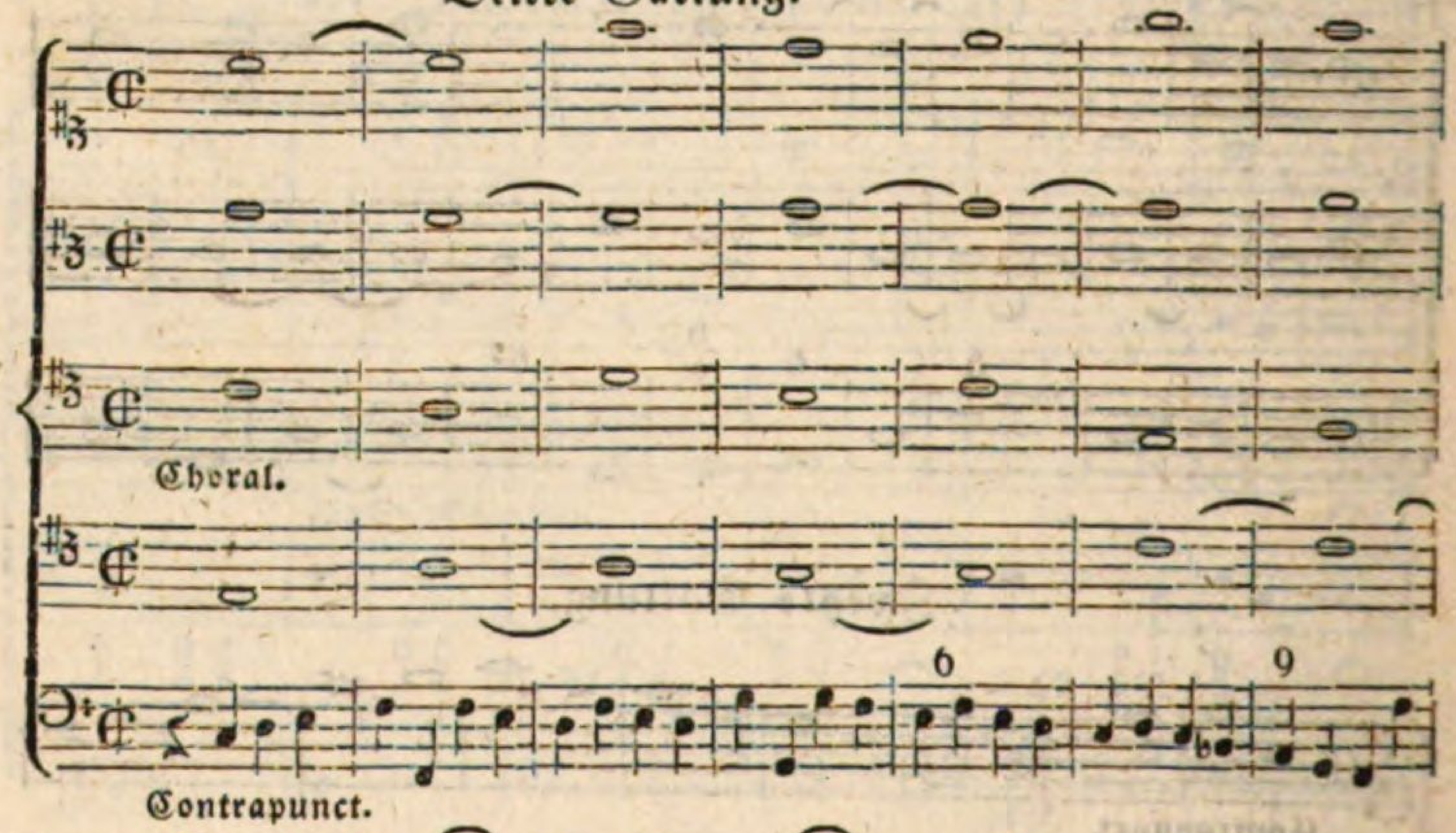


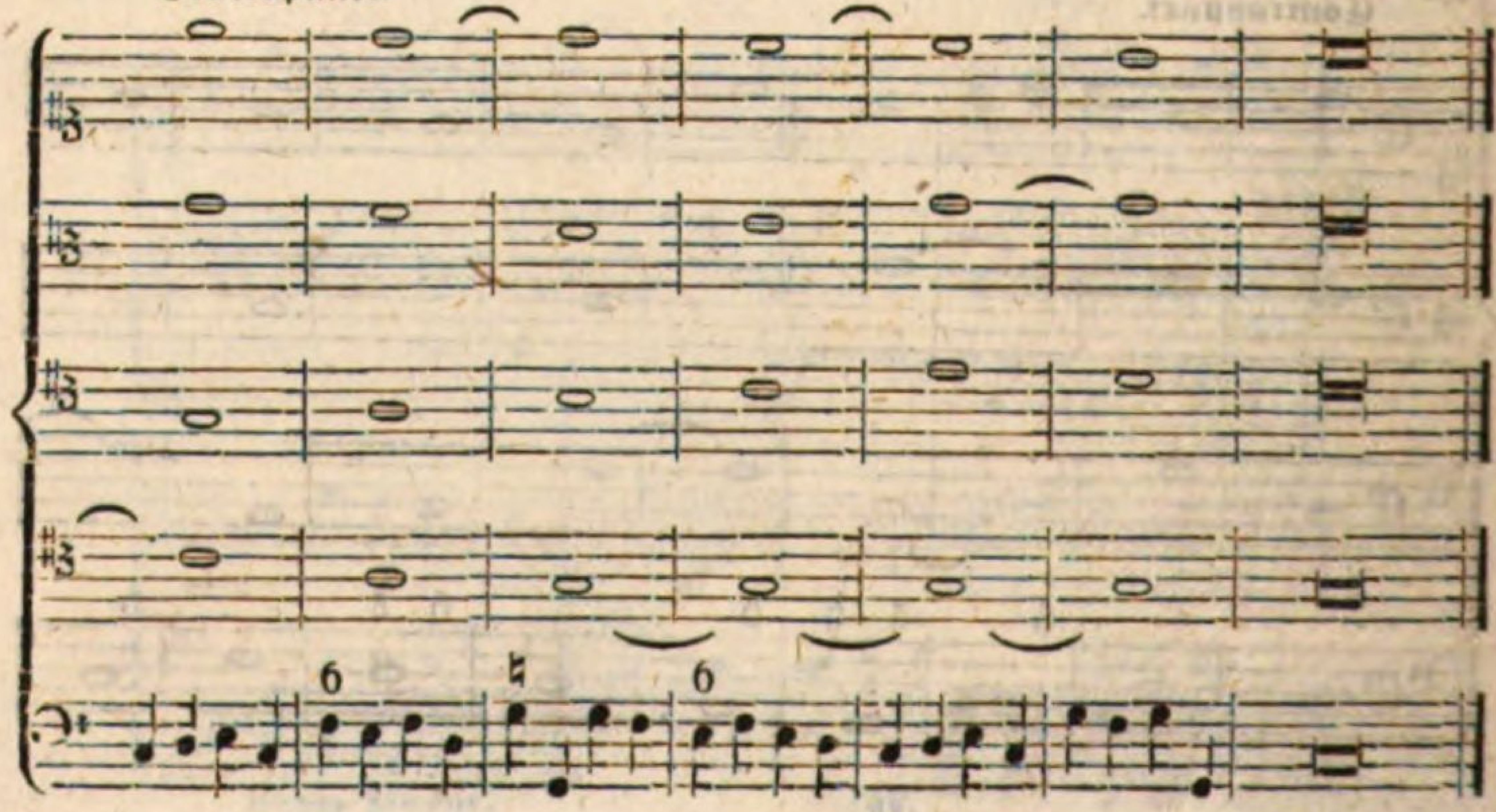
Zweyte Gattung.



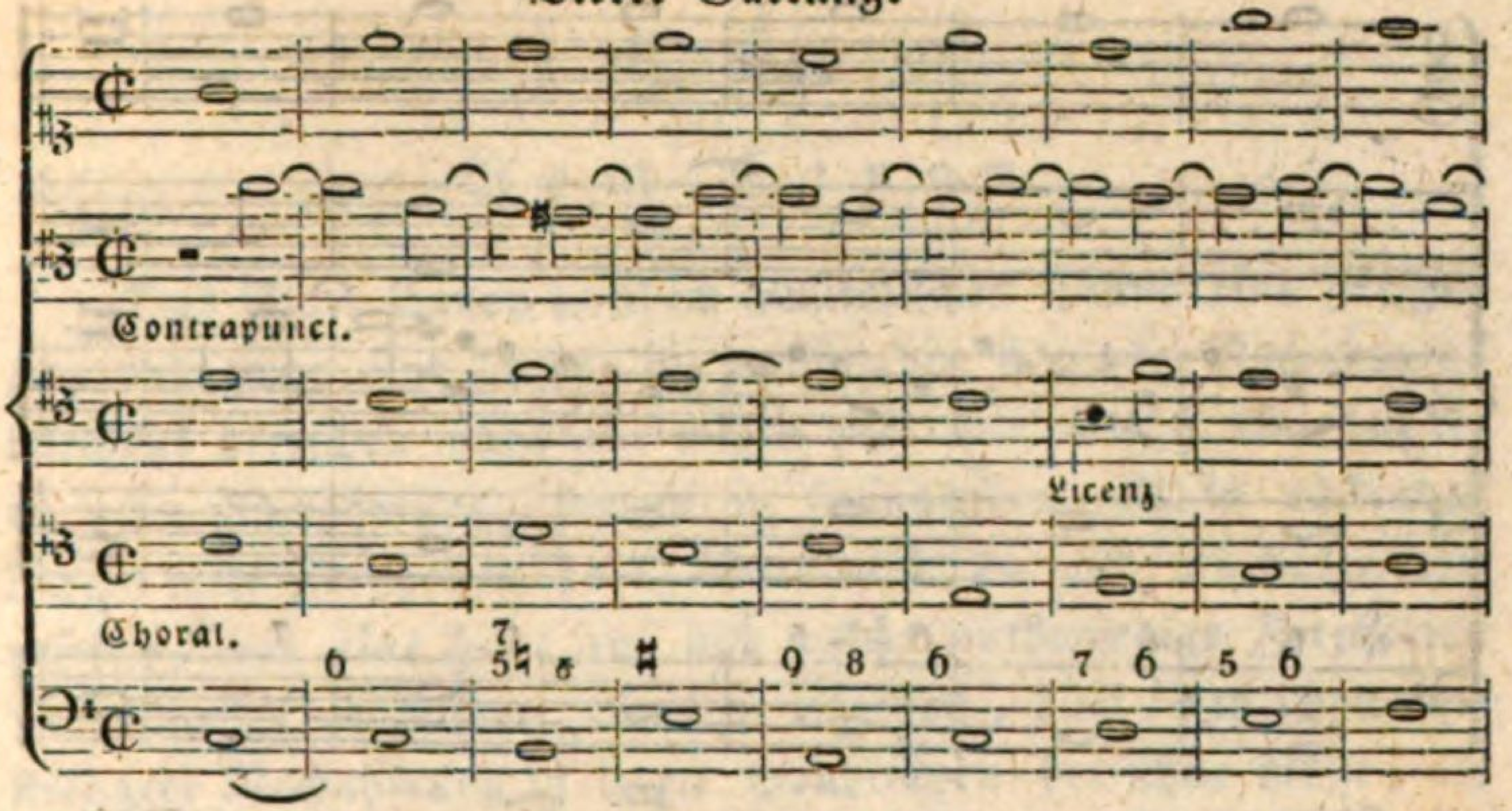


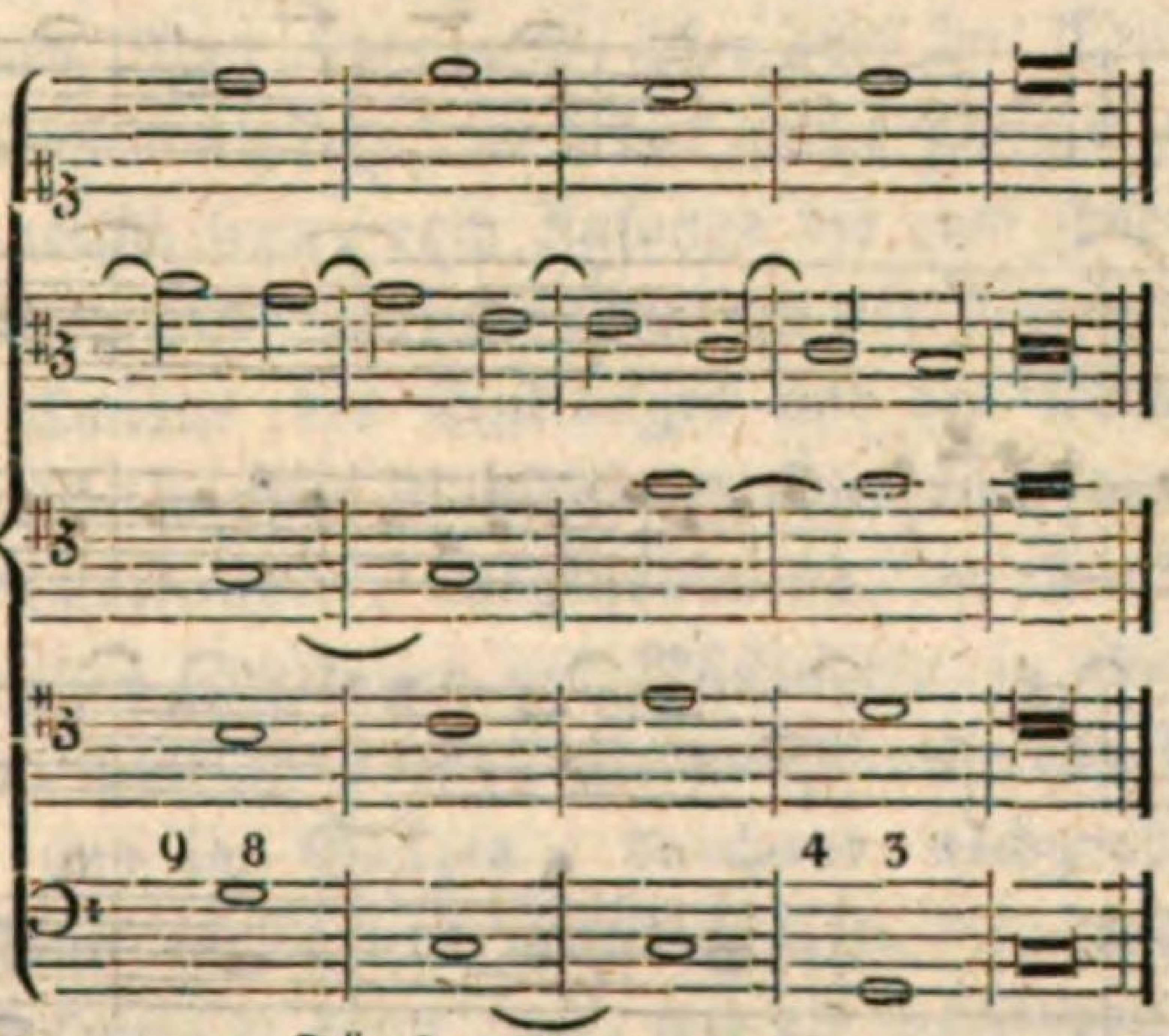
Dritte Gattung.



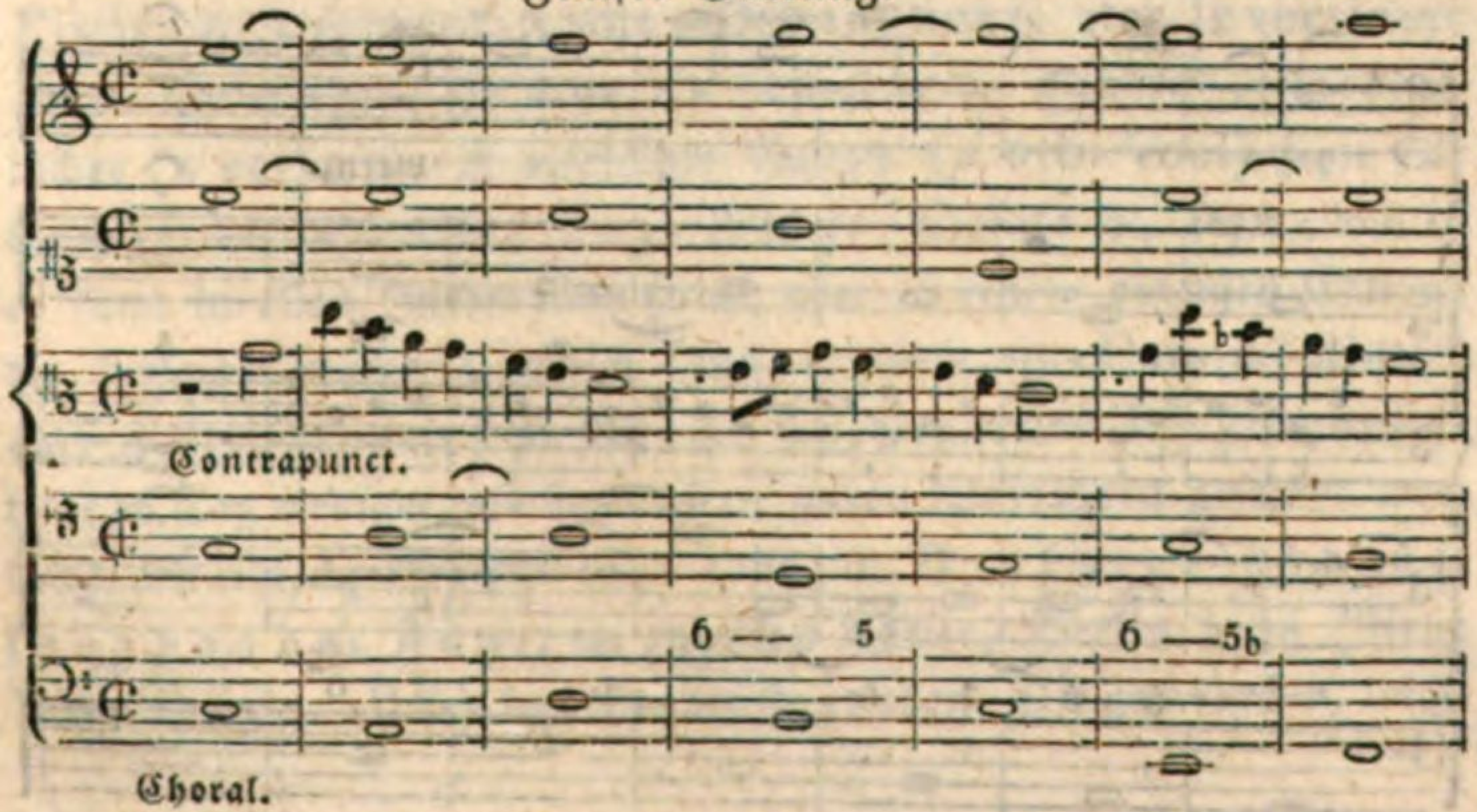


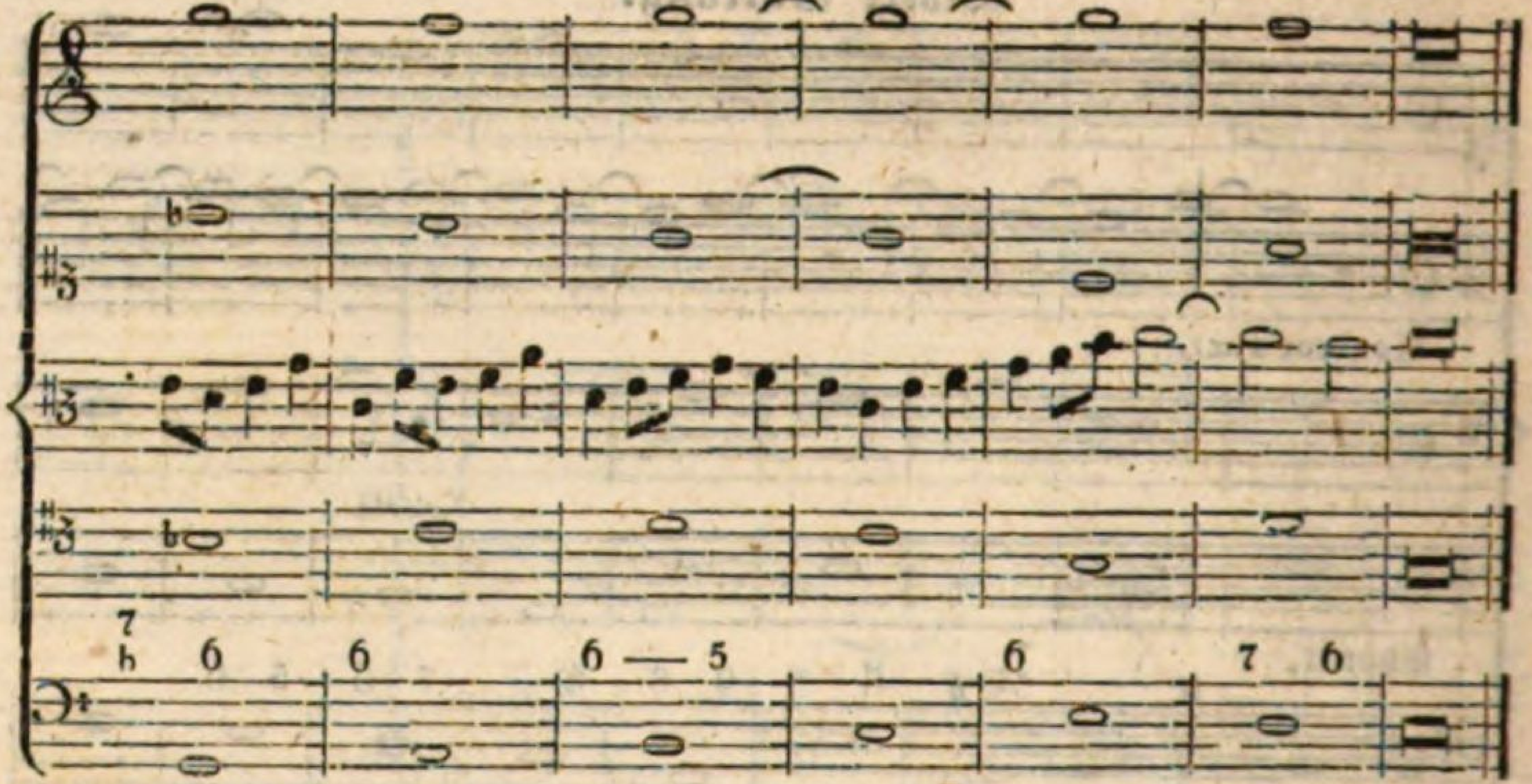
Vierte Gattung.



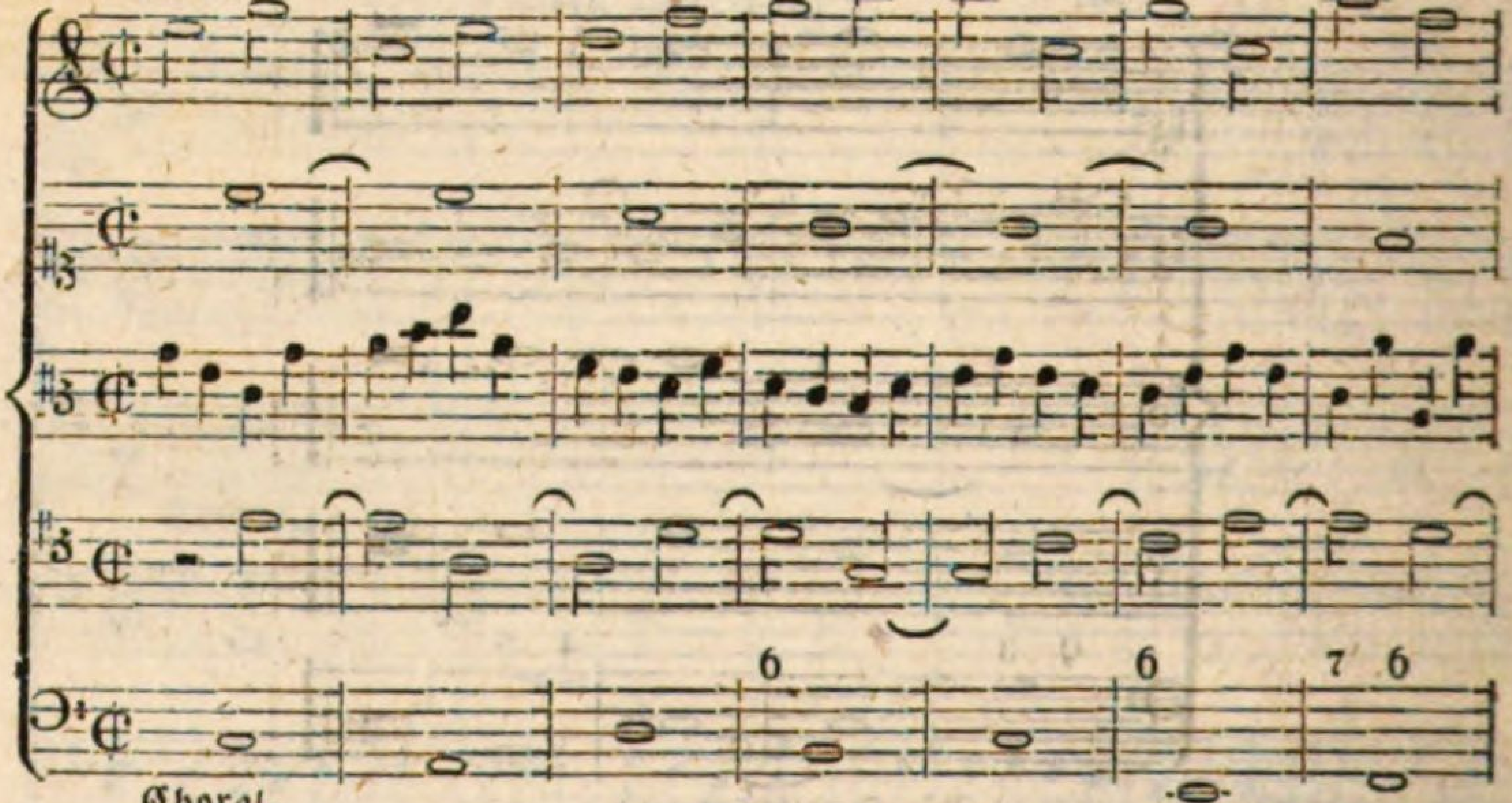


Fünfte Gattung.

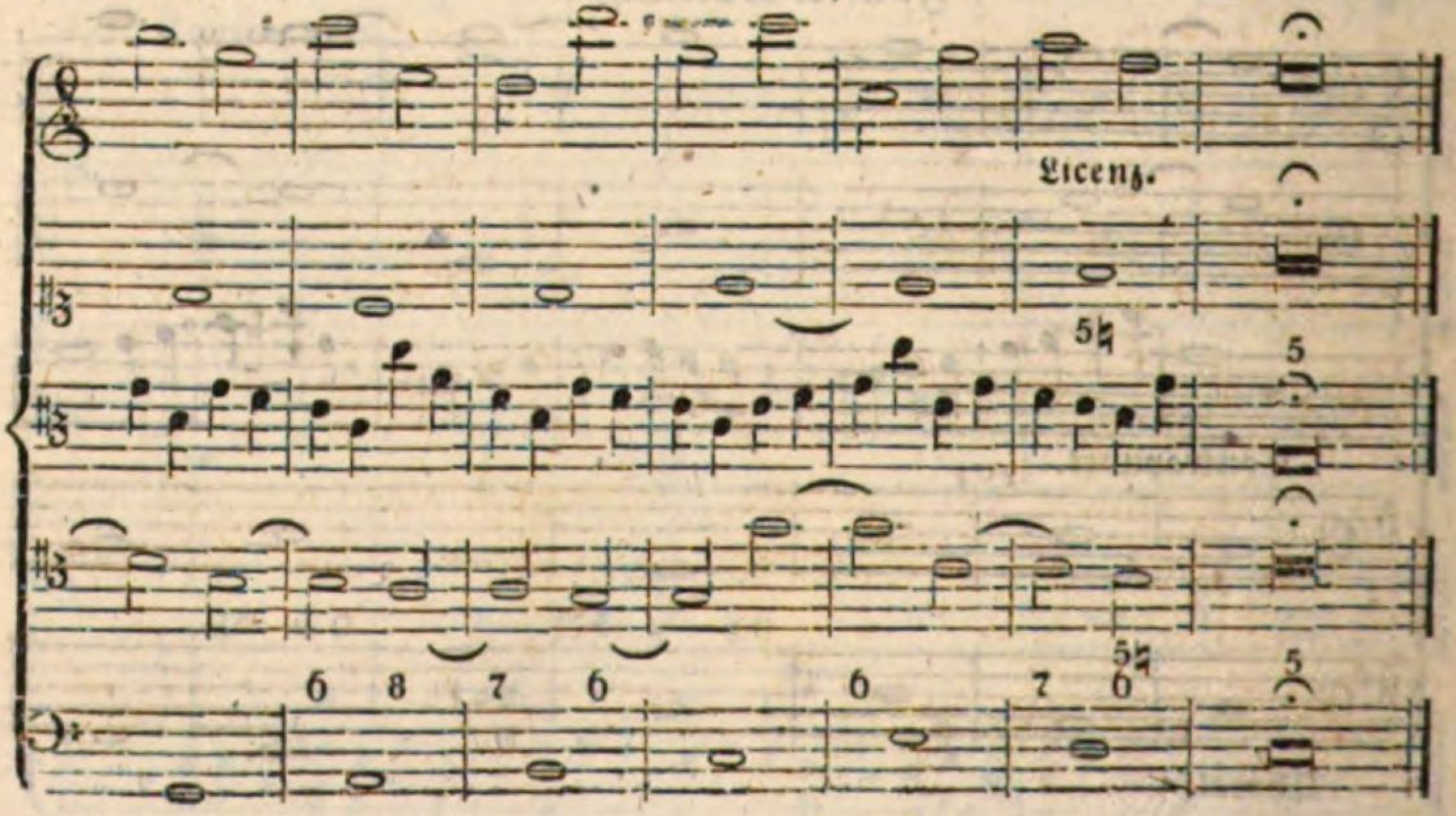




Oder:



Choral.



§. 34.

Vom Canon.

Das Wort Canon heißt im musikalischen Sinne eine Art Fuge, und zwar eine solche, in welcher die strengste Nachahmung durchaus herrschen muß. Wir wissen aber aus dem §. 23., daß die einfache Nachahmung, sowohl in springenden, als in rückenden Noten viele Freyheiten habe. Aus dem §. 24. und 25. haben wir ersehen, was eine Fuge sey, und welche nothwendige Freyheiten sie in der Repercussion zuweilen annehme, auch, daß schon eine strengere Nachahmung in ihren Hauptsätzen herrschen müsse, als in den gemeinen Nachahmungen. Hier aber im Canon (er mag zwey- oder mehrstimmig seyn) muß das ganze Thema, es mag arios oder contrapunctisch seyn, vom Anfange bis zum Ende in den antwortenden Stimmen in allen Gattungen der Noten (der Dauer nach, in den Canons des Einklanges und der Octave auch den Buchstaben nach), in allen Pausen und Suspiren (den ersten Eintritt, Repercussionem, ausgenommen), in allen Puncten und Ligaturen, in allen Sprüngen und Rückungen, in allen ganzen und halben Tönen, auch in Vorschlägen und Manieren, kurz, in allen Kleinigkeiten und im Ganzen, durchaus nachgeahmt werden. Der Canon kann endlich und unendlich seyn. Er kann rückgängig (cancrizans) seyn; er kann auch, wie die künstlichen Fugen, per Figuram Augmentationis, Diminutionis oder Inversionis angebracht werden. Er kann ein doppelter (a quatro), ein dreyfacher (a sei) und ein vierfacher Canon (a otto voci) seyn. Er kann in der Secunde, Terz, Quarte, Quinte 2c. seyn, das ist er kann in allen Intervallen (nicht aber in einem einzigen Canon) die Antwort machen; endlich kann er auch ein Canon climax oder polymorphus seyn. Wer sich mit dergleichen Künsteleyen (die heut zu Tag weniger, als bey unsern guten Vorfahren geschätzt werden) den Kopf zerbrechen will, kann in Marpurgs Abhandlung von der Fuge, im zweyten Theile, Berlin 1754 (Neue Ausg. Leipzig, 1806) das Genaueste ersehen. Die gemeinsten, leich-

testen und zugleich strengsten Canons sind die im Einklange und in der Octave; denn nur in diesen zwey Intervallen können die Antworten (Risposte) auf das genaueste, auch in allen halben und ganzen Tönen gemacht werden, ob man gleich diese in die Quinte und Quarte ziemlich hinein zwingen kann. In denen der Secunde, der Terz, der Sexte, der Septime und None aber kann man diese strenge Nachahmung der ganzen und halben Töne unmöglich anbringen. Einen zweystimmigen Canon nur im Einklange oder in der Octave zu verfertigen, hat man nicht viel Kopfzerbrechens, auch nicht des doppelten Contrapunctes der Octave nöthig: man schreibt den nächst besten und zu seinem Zweck tauglichen Gedanken von Note zu Note, von Sprung zu Sprung ꝛc. in beyden Stimmen hin, läßt aber die antwortende Stimme bald um einen halben, bald um einen ganzen Tact, bald auch noch später eintreten.

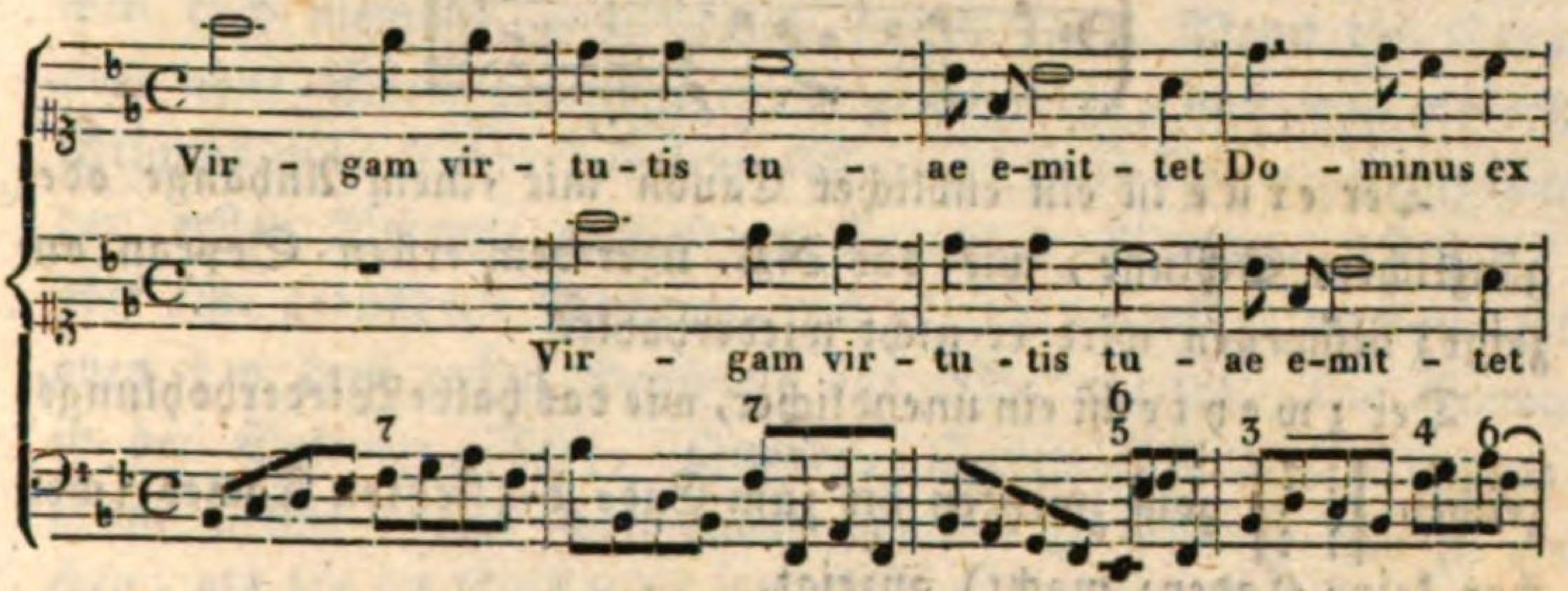
Auch ist es bey einem Canon in Unisono oder Octava einerley, ob die obere oder untere Stimme anfängt.

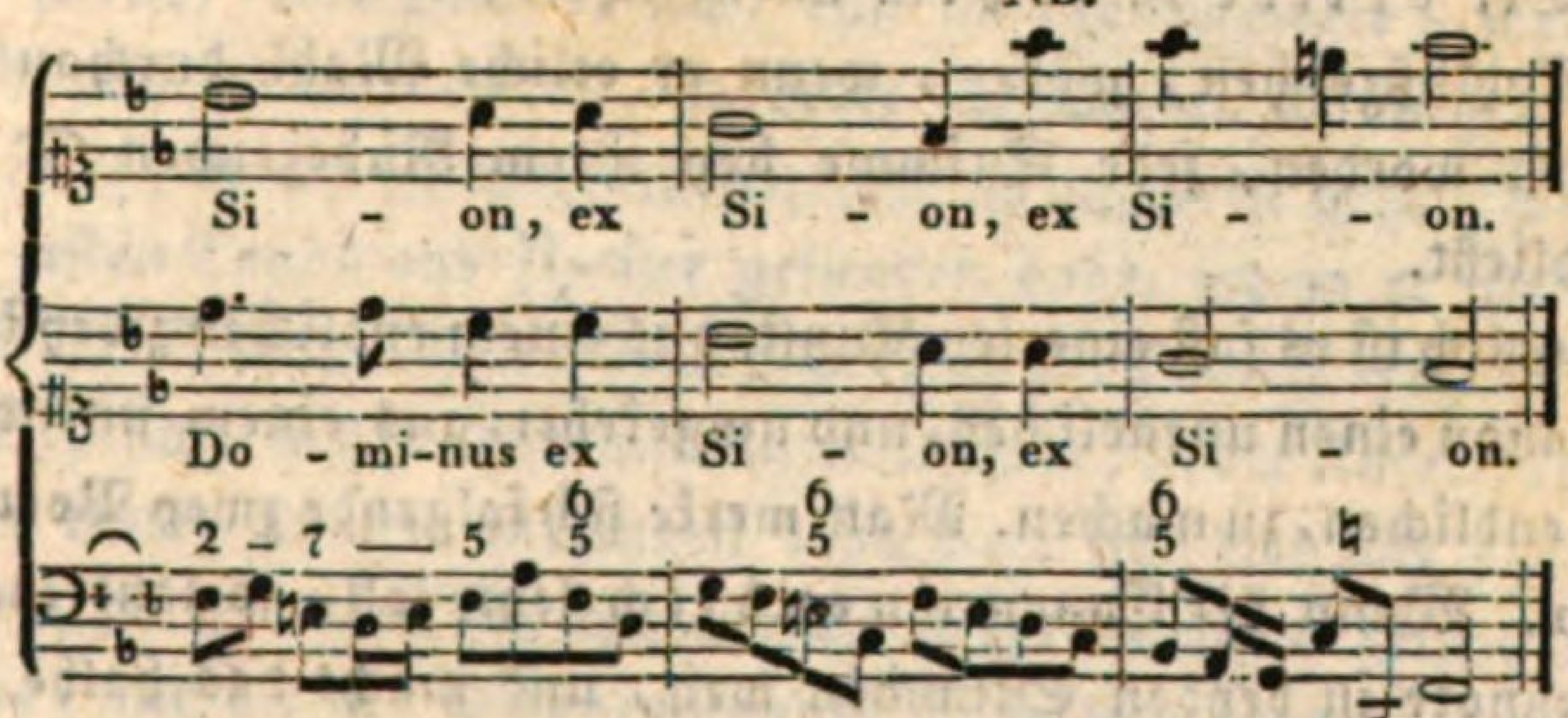
Fehlerhaft aber wäre die Ausübung (Productio), wenn man einen Canon des Einklanges mit einer Discant- und Tenorstimme, oder mit einer Alt- und Baßstimme absingen, im Widerspiele aber, wenn man einen Canon der Octave mit zwey gleichen Stimmen hören ließe; in beyden würde eine widrige Wirkung erfolgen. Bey den drey- und mehrstimmigen Canons, die nicht im Einklange gemacht sind, und mehr als einen Schlüssel vorgezeichnet haben, ereignet sich dieser Fehler der falschen Ausübung aus Mangel der Knaben- oder Frauenzimmerstimmen sehr oft. Es stellen sich zum Beyspiel vier Mannspersonen zusammen, und singen einen verschlossenen oder offenen Canon mit ihrer mannbaren Stimme ab; was entsteht daraus? daß statt des vollkommenen Accordes $\frac{5}{3}$ meisten Theils der Quartsexten-Accord $\frac{6}{4}$ angestimmt wird, und zwar fehlerhaft, besonders, wenn er sich im ersten und letzten Tacte oder in einem guten Tacttheile ungebunden hören läßt.

Wenn man also einen Canon rein aufgeführt hören will, so muß man die Schlüssel oder Stimmen des Satzes genau beybehalten.

Hier folgen drey zweystimmige Beyspiele.

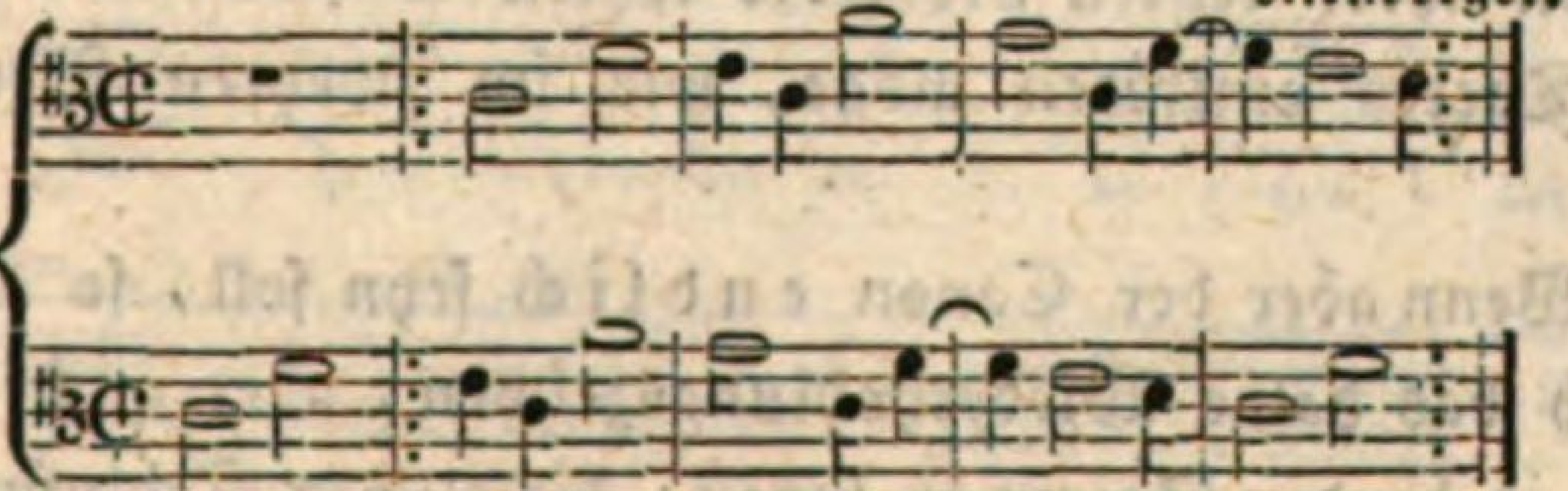
Canone a due in Unisono mit einer begleitenden Orgel.



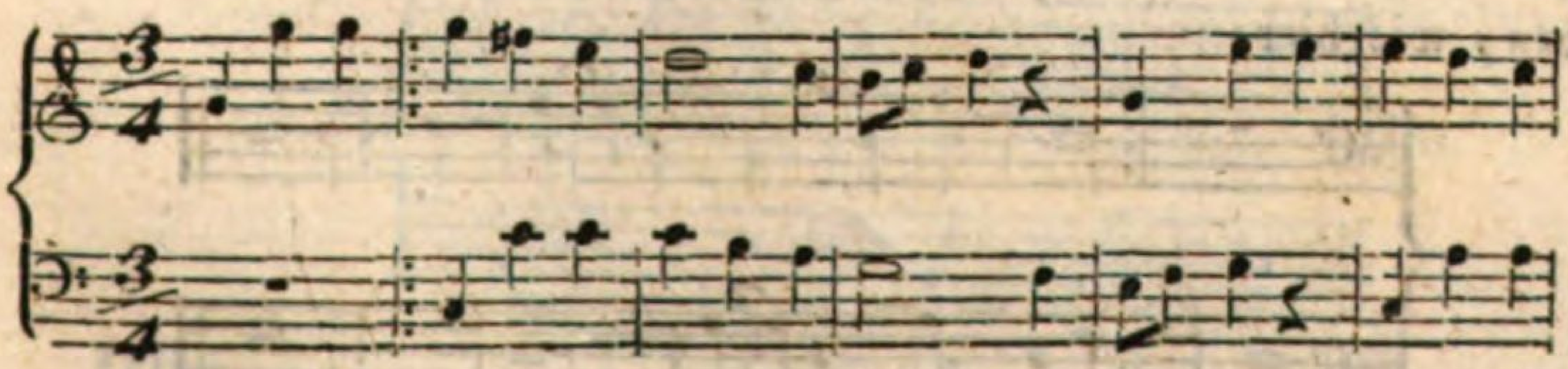


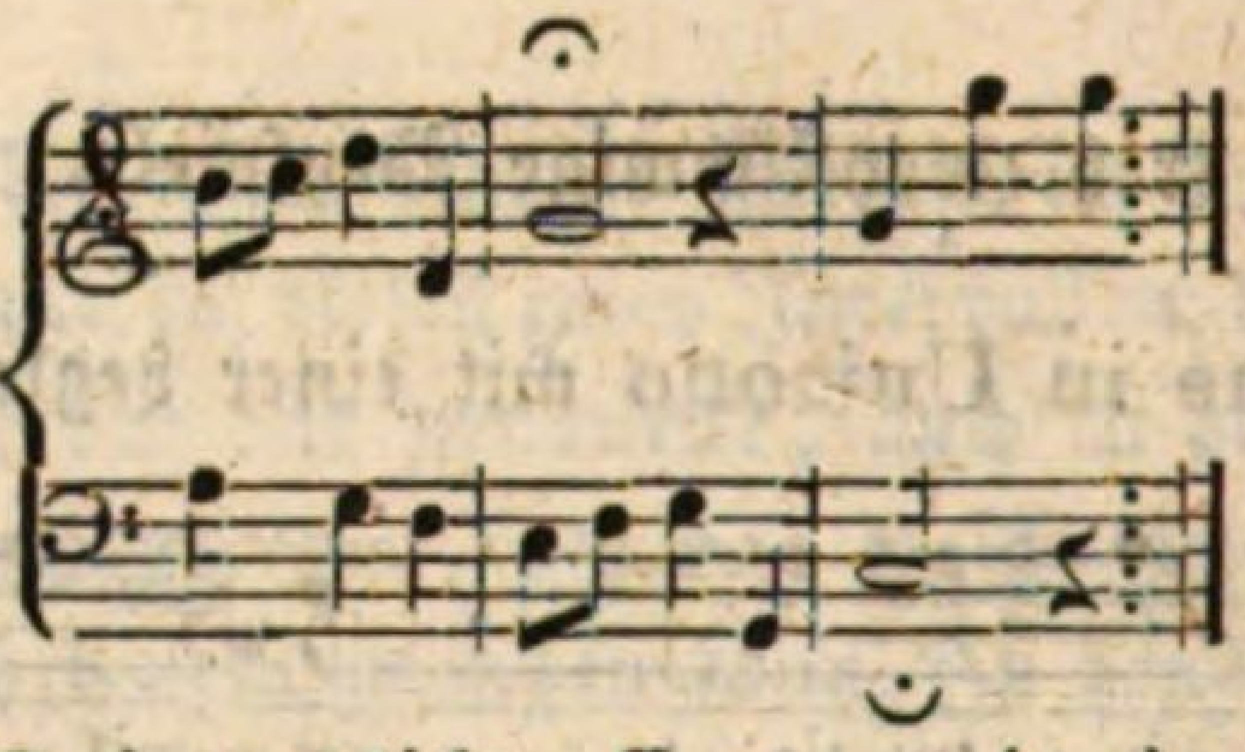
Canone in Unisono a due.

Kirnberger.



Canone a due in der Unterquinte.





Der erste ist ein endlicher Canon mit einem Anhange oder gänzlichem Schlusse, wie das NB. über dem ersten Sopran anzeigt; deßwegen wird er nicht wiederhohlt.

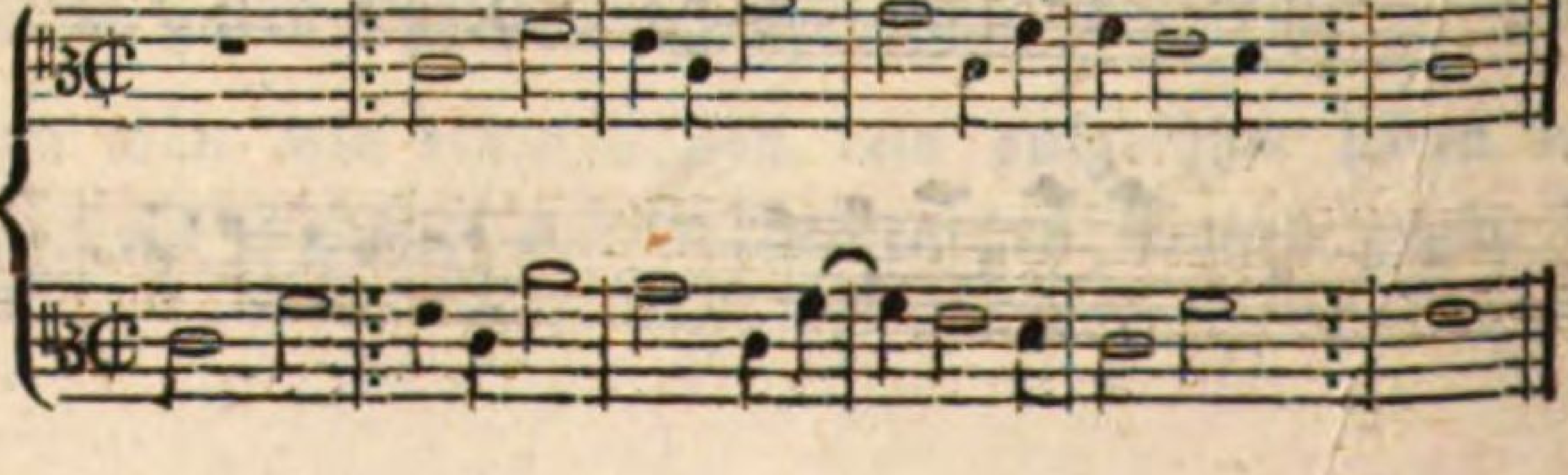
Der zweyte ist ein unendlicher, wie das halbe Wiederhohlungszeichen |: :| vom zweyten bis zum Ende des letzten Tactes (welcher keine Cadenz macht) anzeigt.

Der dritte ist auch ein unendlicher, jedoch mit einem Ruhe- oder Schlußzeichen, wobey, wenn er etliche Mahl durchaus wiederhohlt worden, jede Stimme bey ihrem Ruhezeichen 𝄐 gänzlich schließt.

Endlich ist es fast einerley Kunst, aus einem endlichen zweystimmigen Canon einen unendlichen, und umgekehrt, aus einem unendlichen einen endlichen, zu machen. Man merke sich folgende zwey Vortheile:

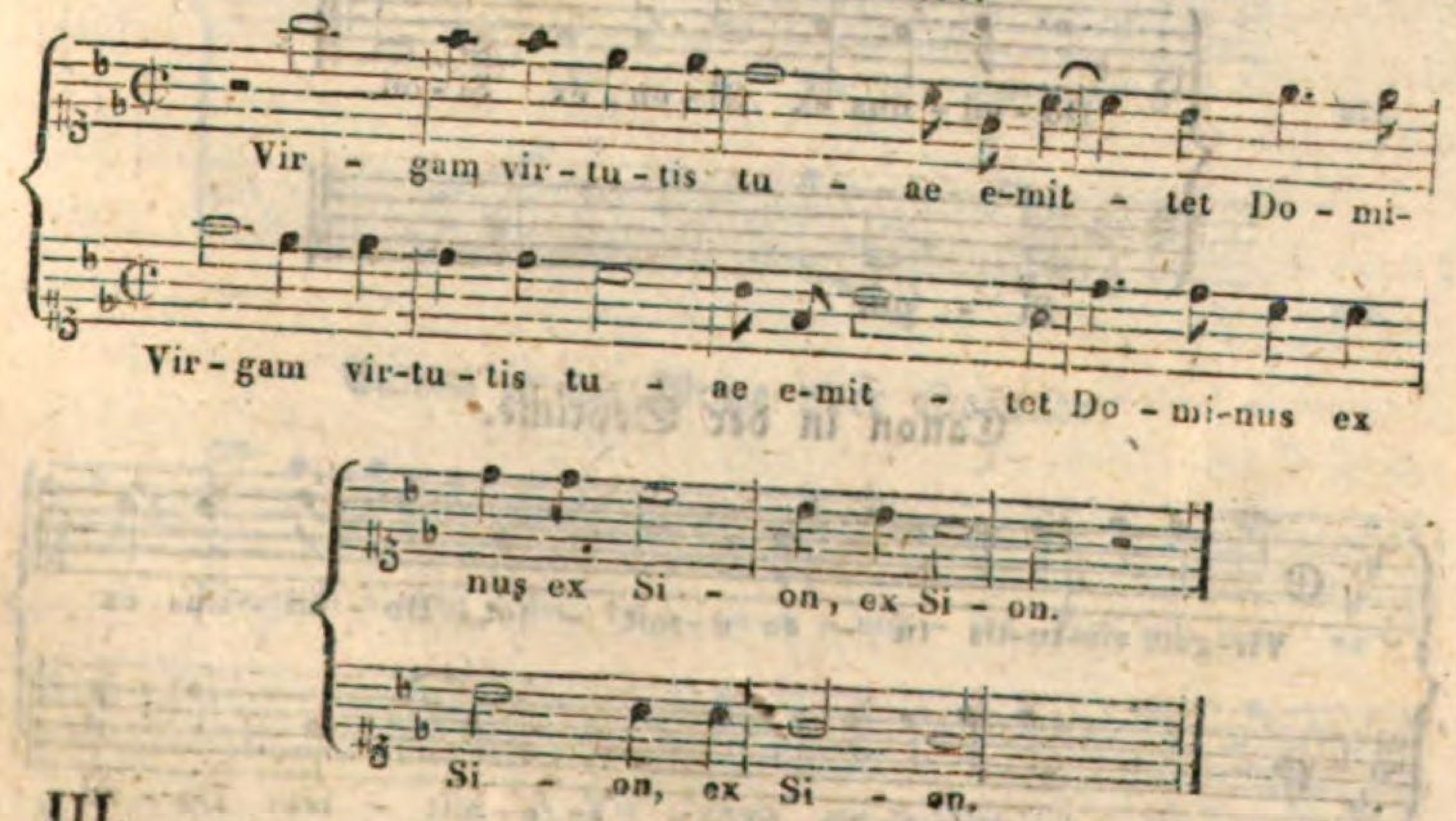
1. Wenn der Canon unendlich seyn soll, so läßt man die Schlußnote in beyden Stimmen weg, und macht das halbe Wiederhohlungszeichen vom Anfange des zweyten Tactes bis zu Ende des letzten. Man muß aber beyde Stimmen so drehen, daß jede singbar von ihrer letzten Note des letzten Tactes in die erste des zweyten Tactes eintreten möge, wie im zweyten Beyspiele zu sehen ist.

2. Wenn aber der Canon endlich seyn soll, so macht man zwar auch das halbe Wiederhohlungszeichen, aber auch noch eine Finalnote in beyden Stimmen hinzu; diese zwey Schlußnoten mögen hernach einen Einklang oder eine Octave, oder eine Terz geben, wie hier:

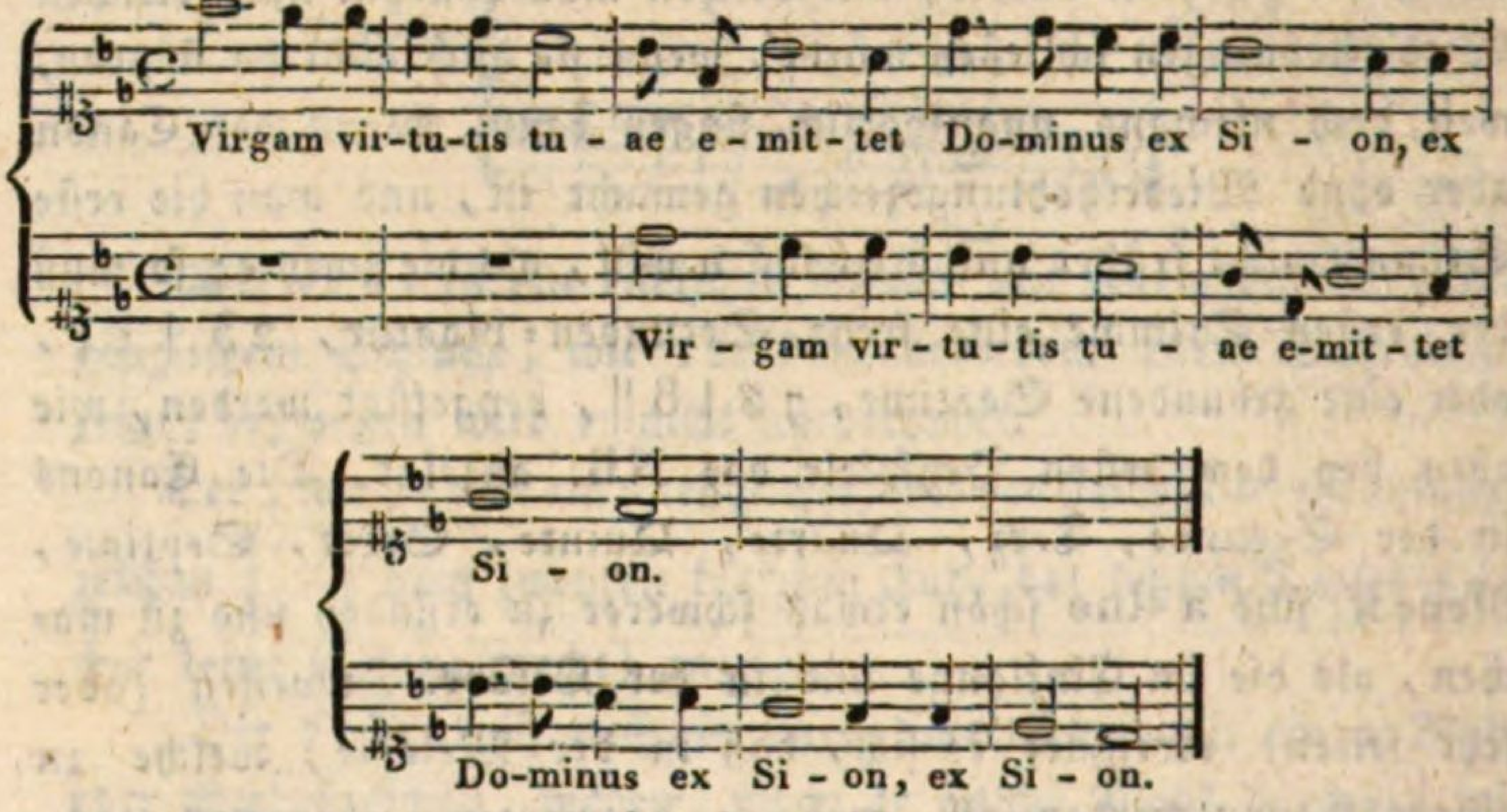


Diese zwey Schlußnoten sind, dem Buchstaben nach, die ersten des zweyten Tactes, mit welchen man ohnehin nach etlichen Wiederhohlungen schließen würde, wenn sie auch nicht da ständen, weil doch niemand unaufhörlich singen kann. Wenn der Canon aber ohne Wiederhohlungszeichen gemacht ist, und man die erste Stimme nicht früher aufhören lassen will, als die zweyte; so muß der ersten Stimme eine freye Secunden-Ligatur, 2 3 | 1 |, oder eine gebundene Septime, 7 6 | 8 ||, beygefügt werden, wie oben bey dem ersten Beyspiele das NB. anzeigt. Die Canons in der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, None ꝛc. sind a due schon etwas schwerer zu erfinden und zu machen, als die im Einklange und in der Octave. Zuweilen (aber sehr selten) erreignet es sich, daß in der Melodie, welche zu einem Canon werden soll, mehrere Antworten verborgen liegen, besonders, wenn sie mehr stufen- als sprungweise geht, wie ich in dem ersten Canon aus B-dur gefunden habe, indem er sich auch in der Ober-Secunde, in der Unter-Terz, in der Ober-Sexte, in der Unter-Septime, in der Ober- und Unter-Octave, in der Unter-None und in der Unter-Decime anbringen läßt. Man sehe hier alle diese Beyspiele, wobey aber die begleitende Orgel anders gesetzt werden müßte; nur die der Octaven könnte sie wieder beybehalten.

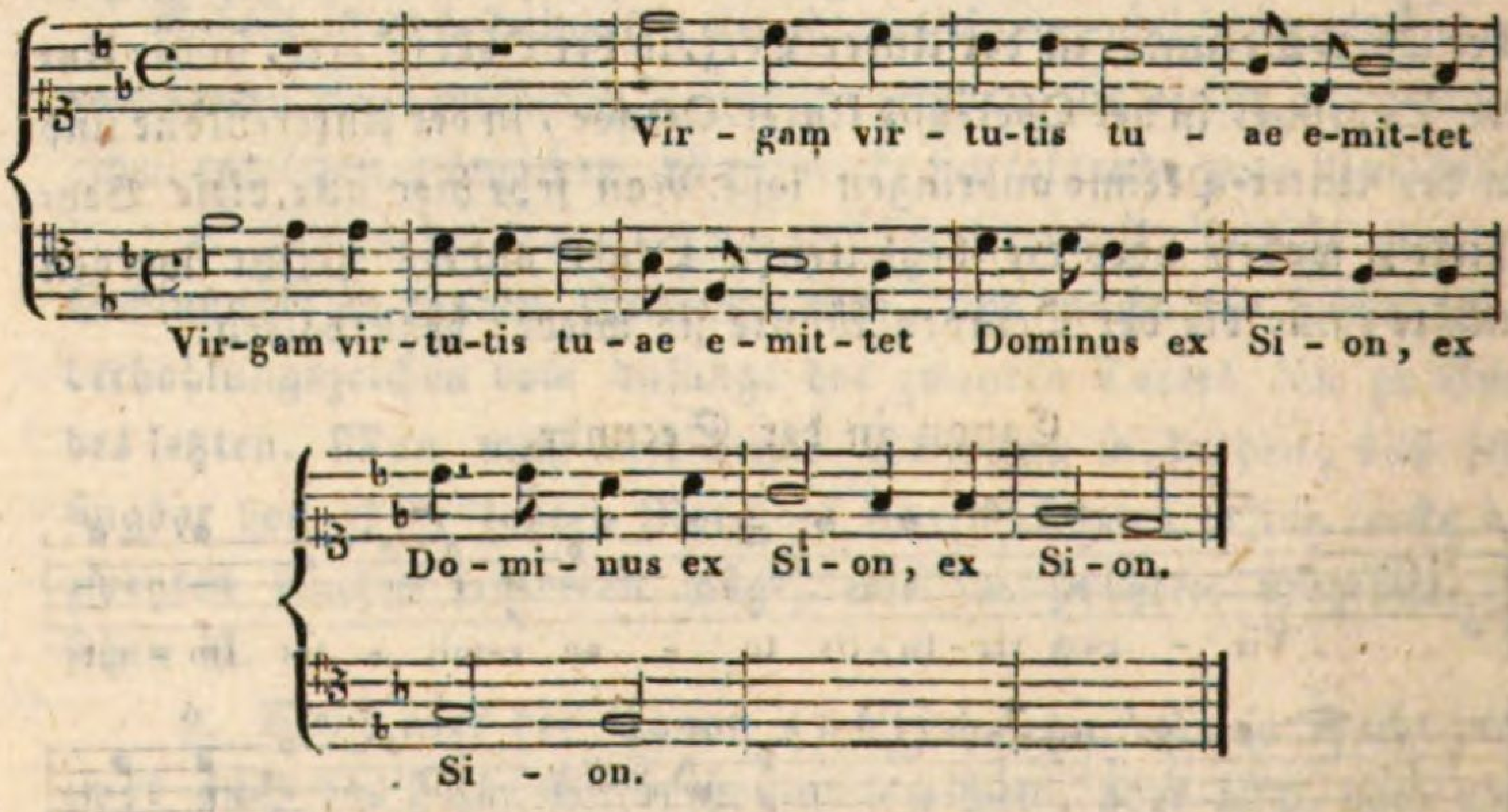
Canon in der Secunde.



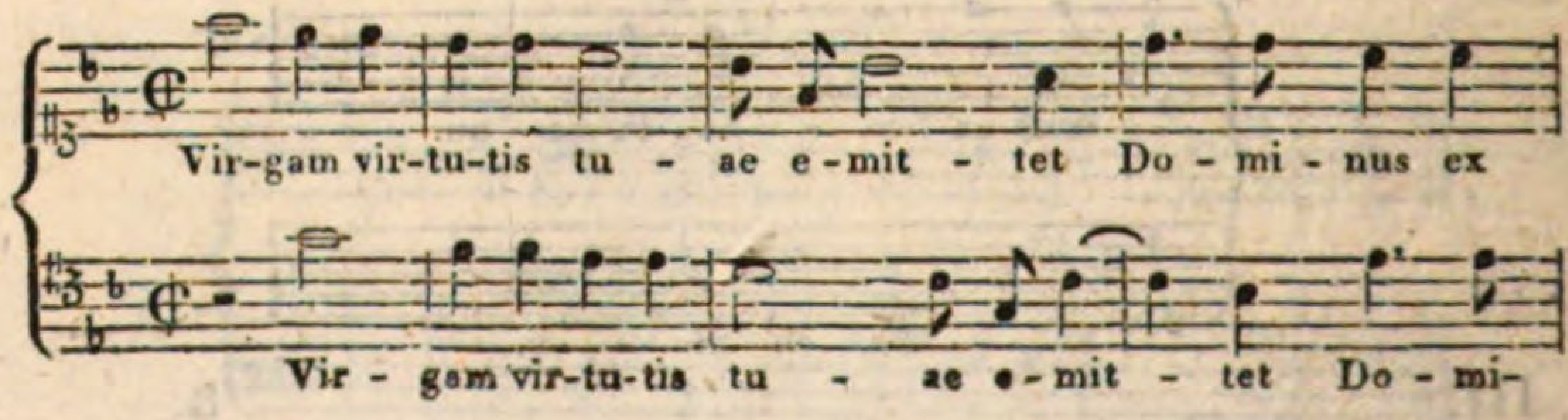
Canon in der Terz.

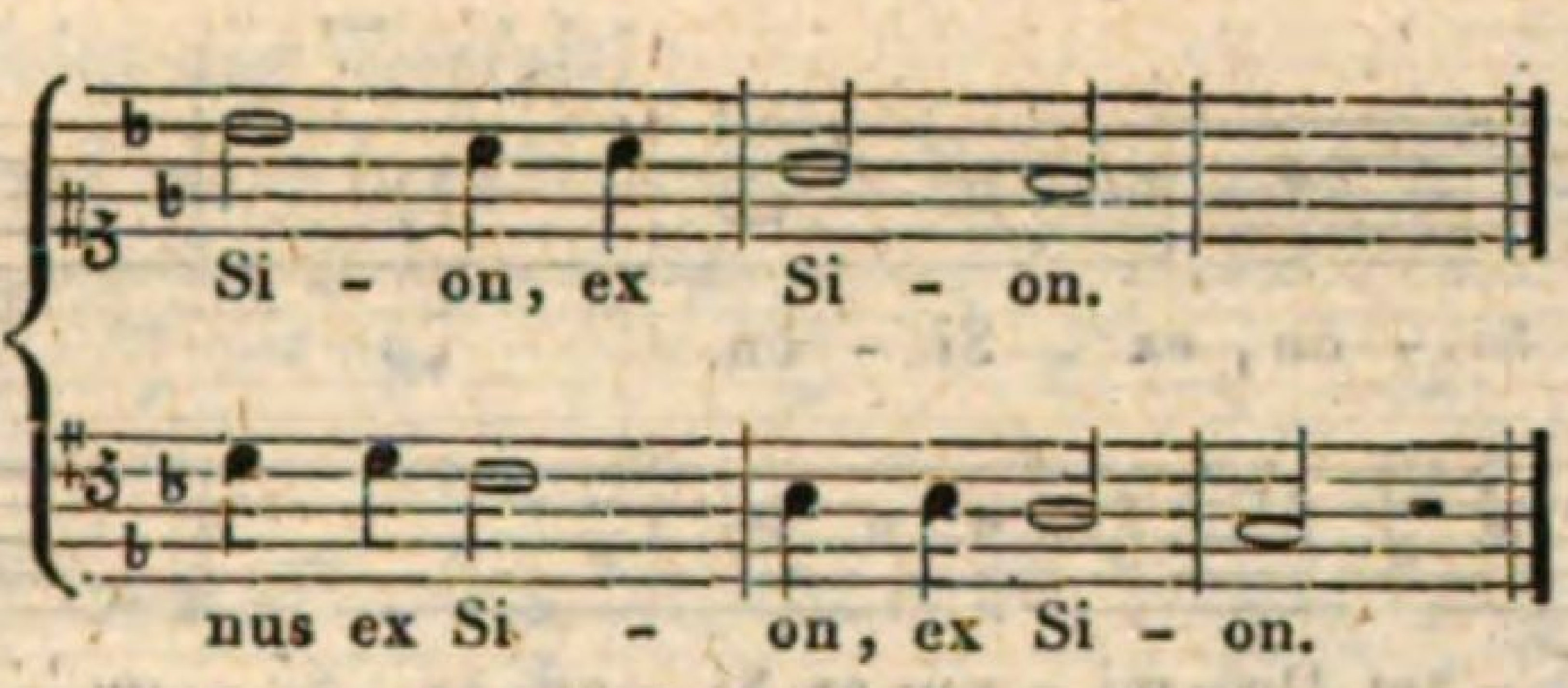


Canon in der Sexte.

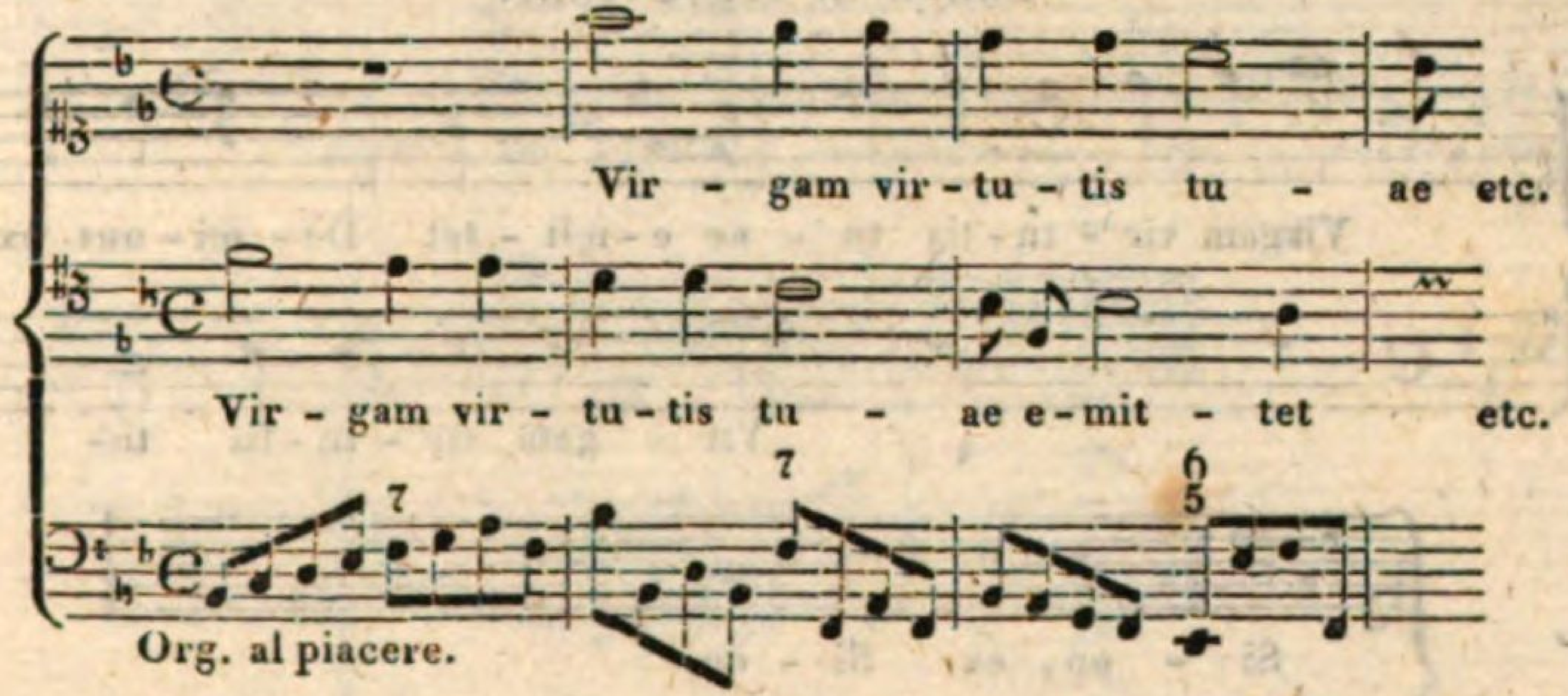


Canon in der Septime.

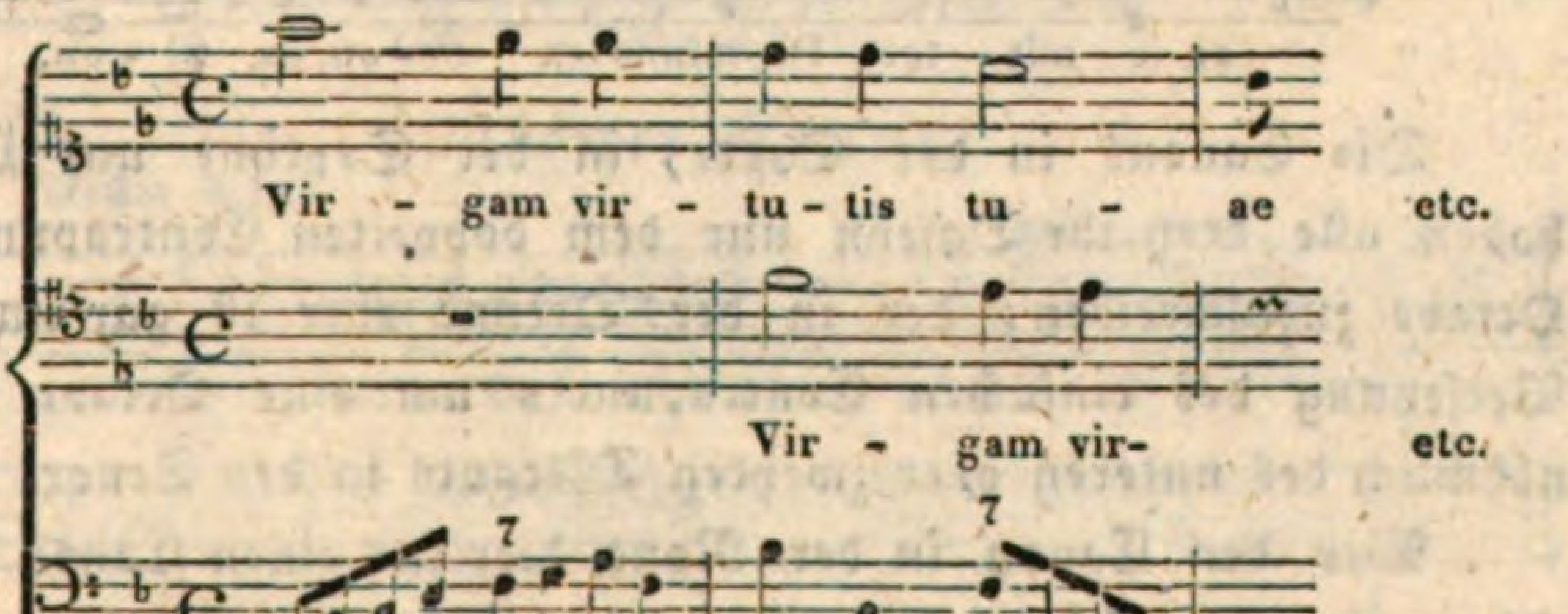




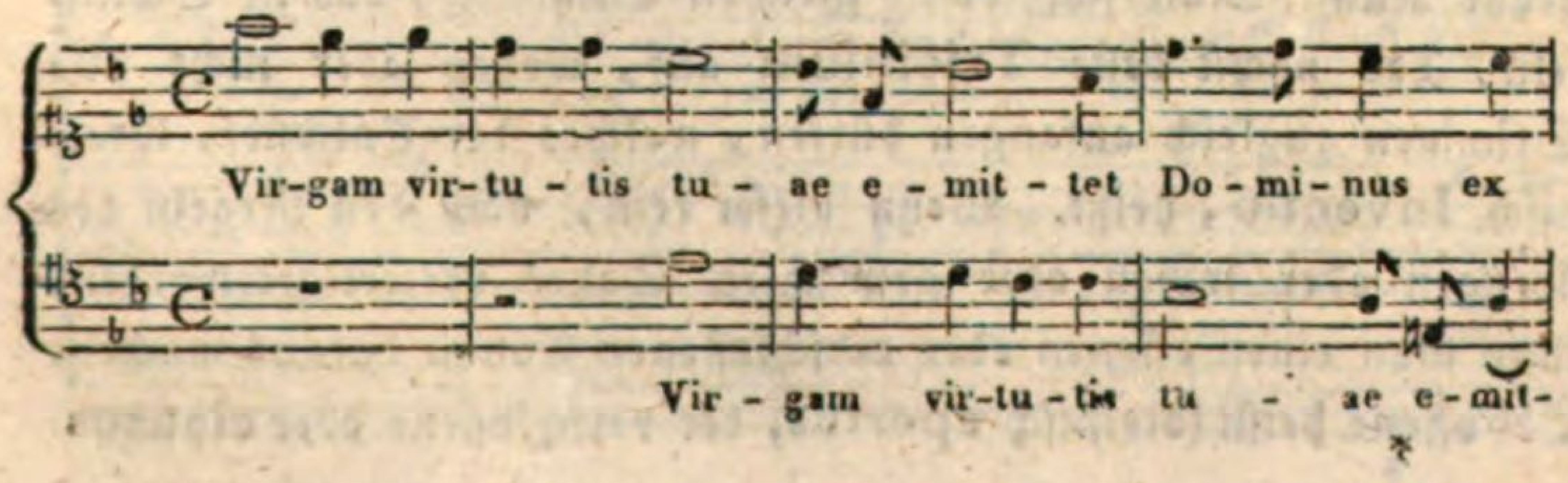
Canon in der Octave.

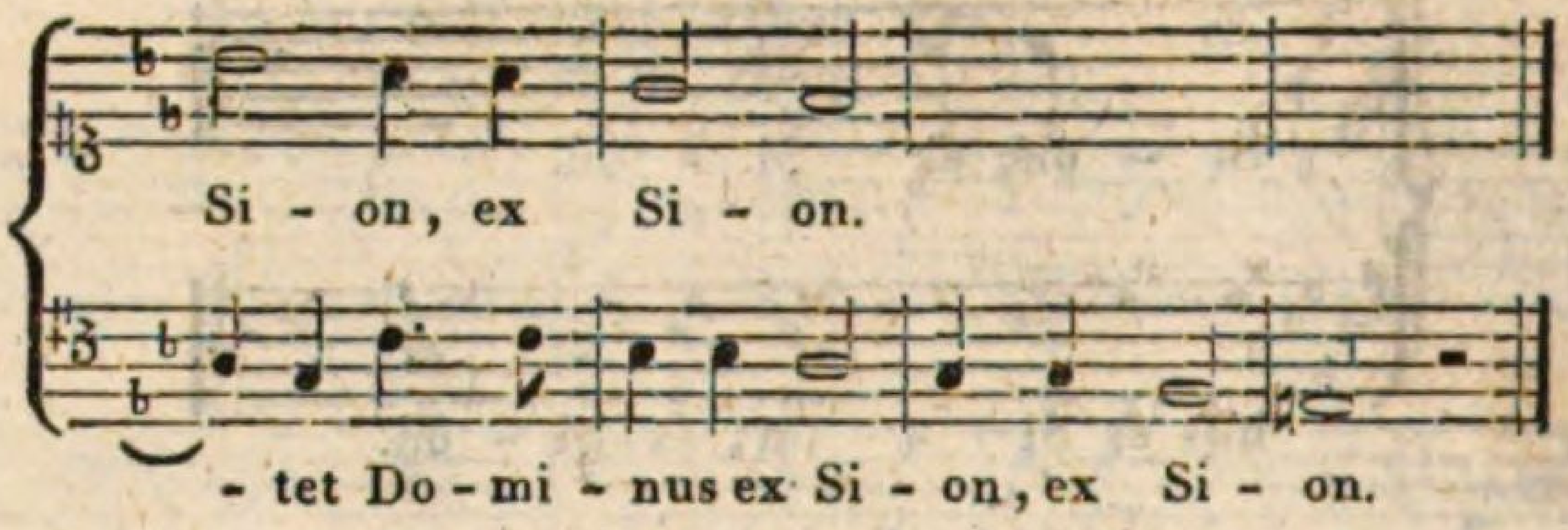


Oder:

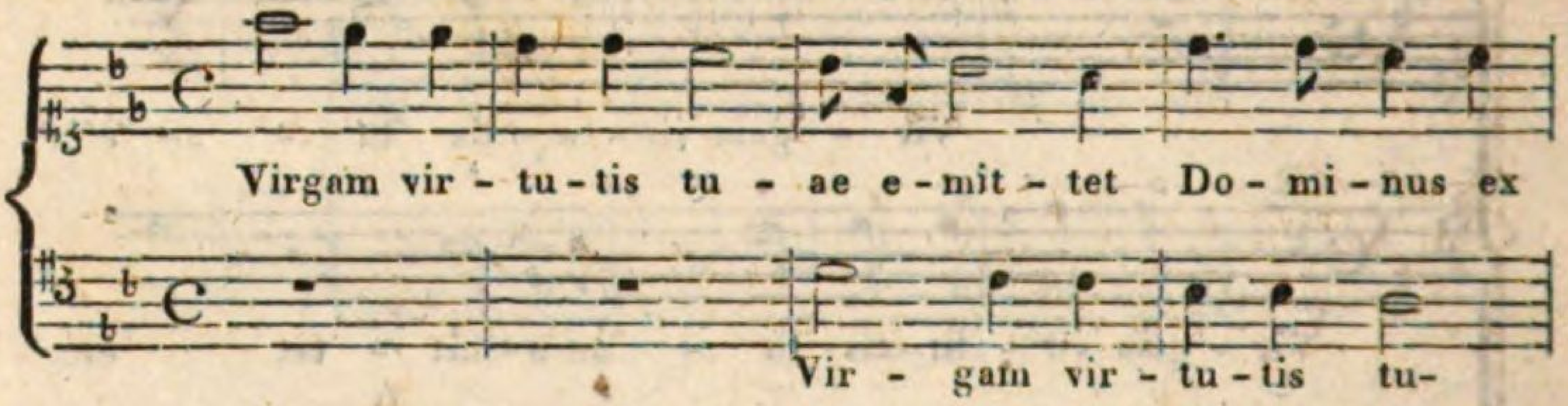


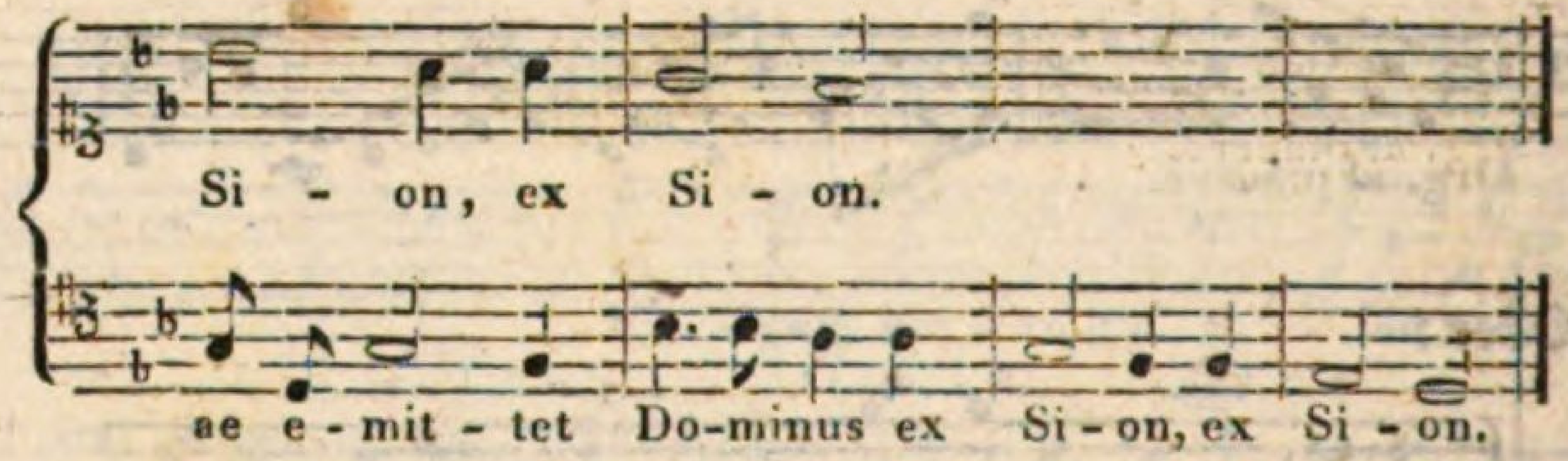
Canon in der None oder Secunde.





Canon in der Decime.



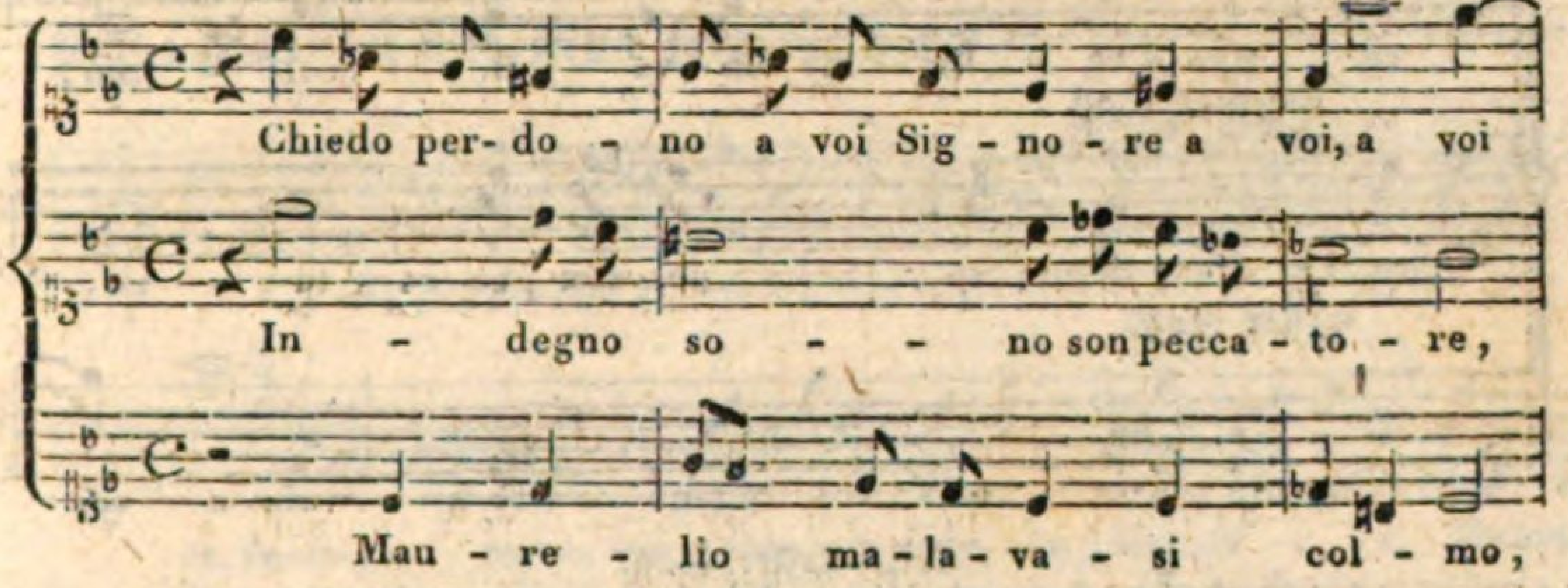


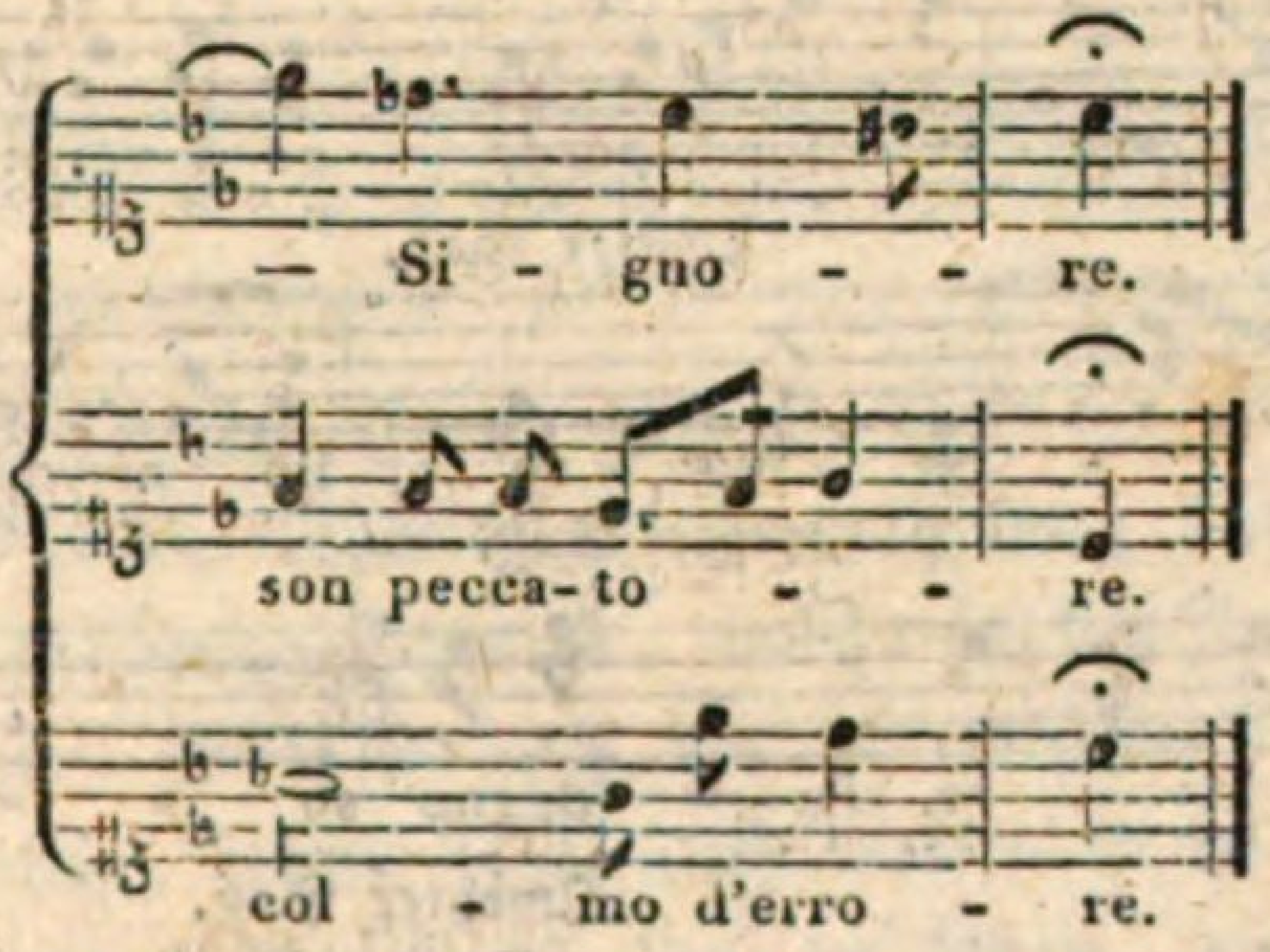
Die Canons in der Sexte, in der Septime und Octave haben alle drey ihr Daseyn nur dem doppelten Contrapunct der Octave zuzuschreiben; der in der Decime aber ist gar nur eine Versetzung des einfachen Contrapuncts um eine Octave tiefer, nähmlich des unteren oder zweyten Discants in den Tenor.

Wer den Canon in der None hier für einen Canon in der Ober=Secunde ansieht, kann ihn auch vermöge des doppelten Contrapuncts der Octave in die Unter=Septime versetzen. Einen dreystimmigen Canon im Unisono zu verfertigen, ist ebenfalls keine große Kunst. Man schreibt in gleichen Stimmen, das ist Schlüsseln, das nächst beste Tricinium auf, wobey aber nicht alle Stimmen zugleich anfangen dürfen, welches der Entwurf, lateinisch Inventio, heißt. Wenn dieser rein, nach den Regeln des strengen oder freyen oder gemischten Satzes verfertiget worden, kann man einen offenen oder verschlossenen Canon daraus machen. Der offene heißt lateinisch apertus, der verschlossene aber clausus.

Hier folgt ein Beyspiel:

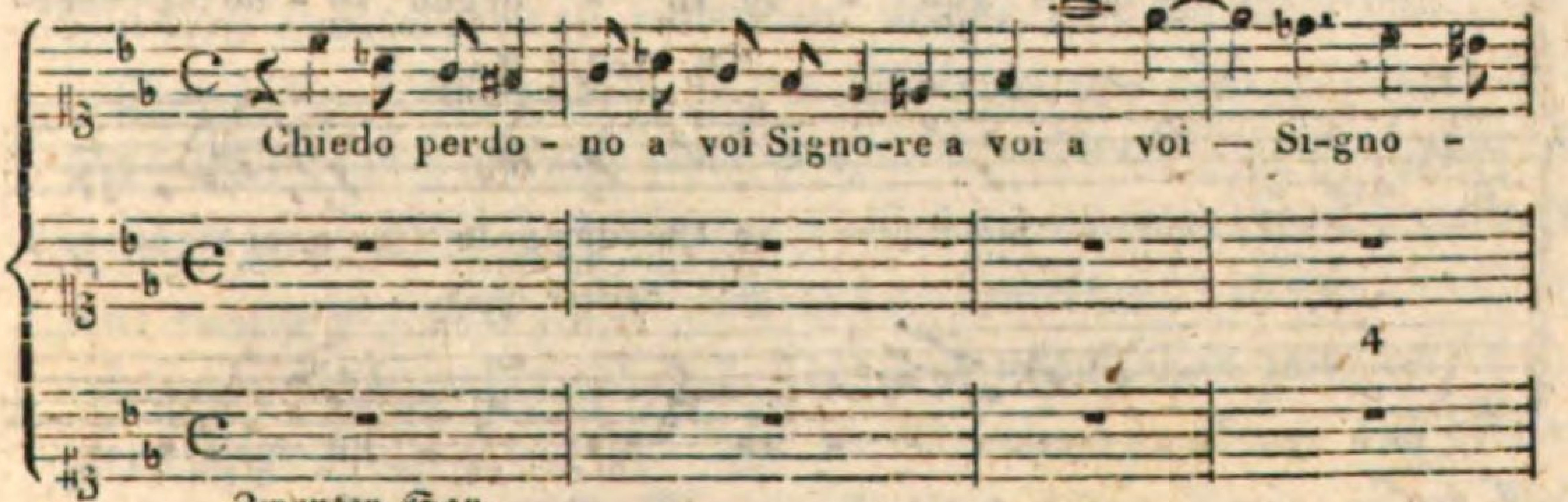
Entwurf eines dreystimmigen Canons von Caldara.



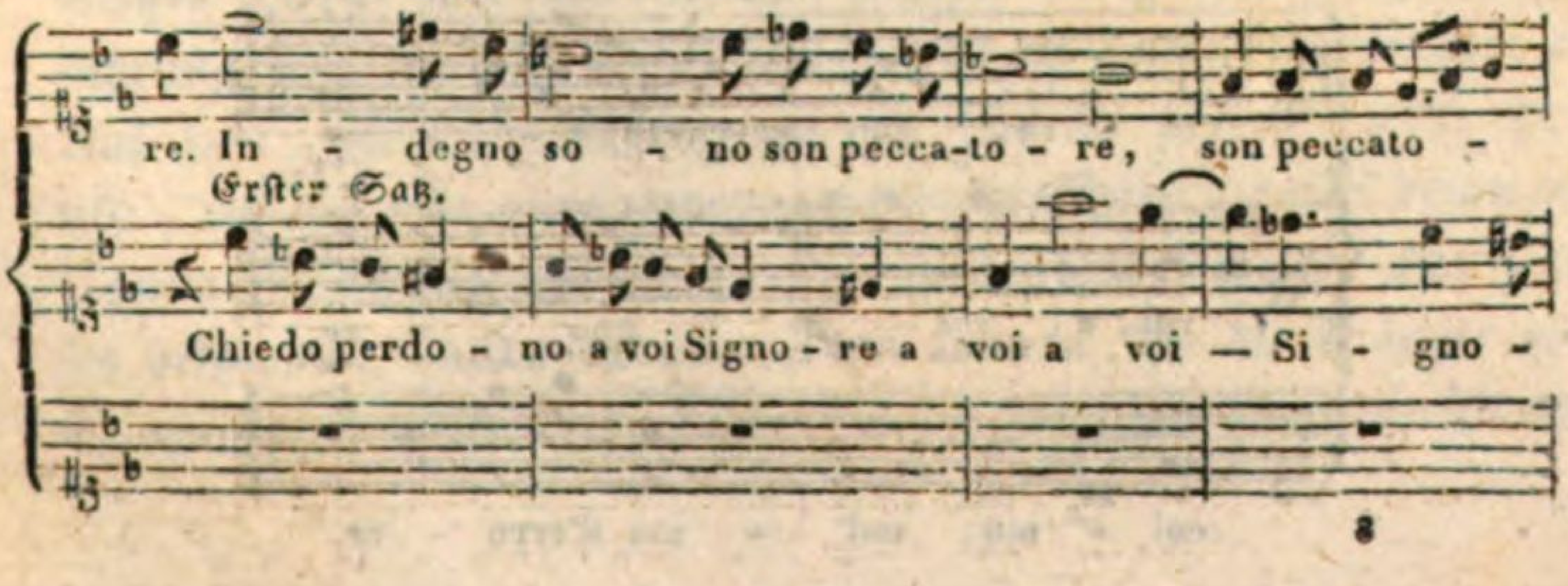


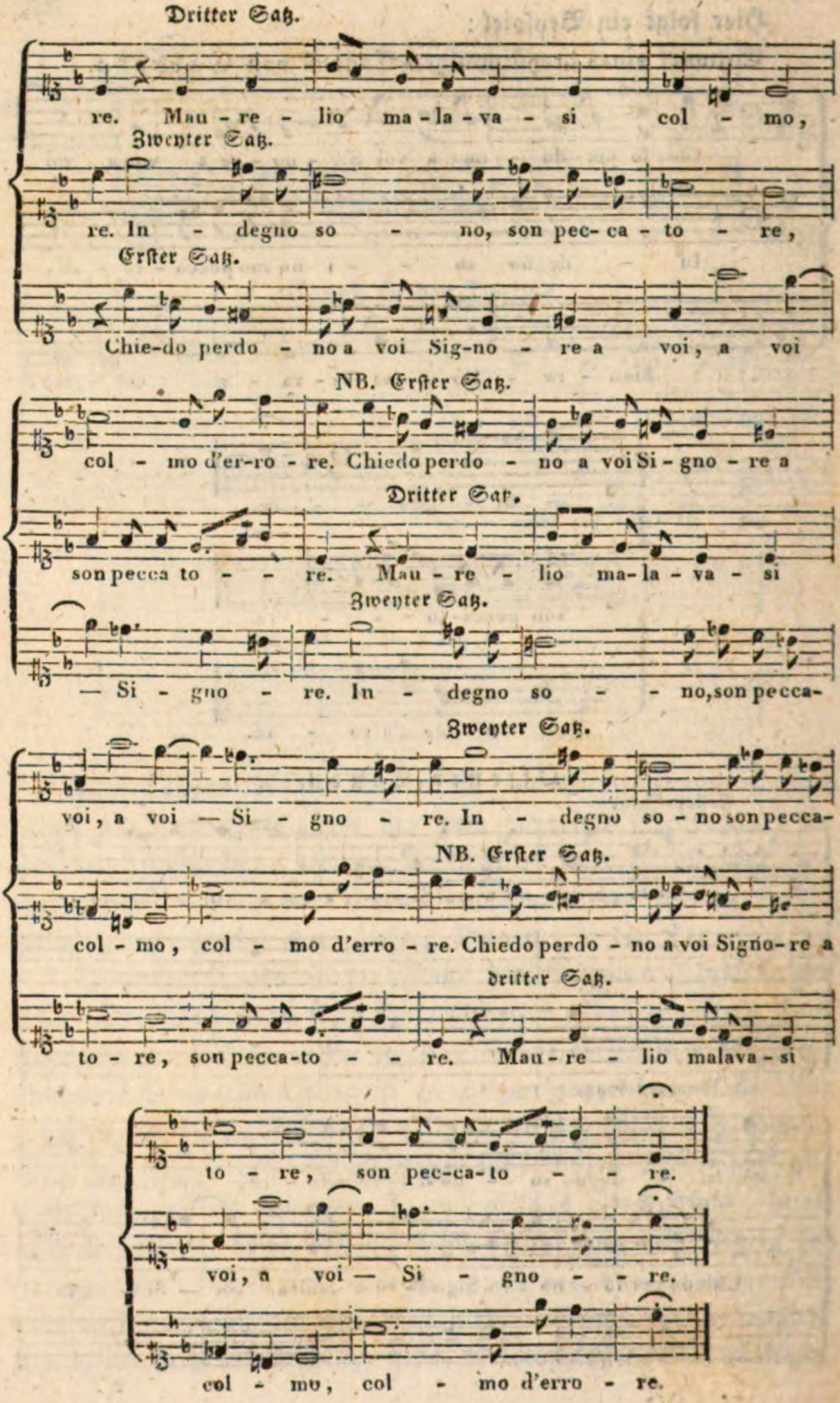
Offener Canon.

Erster Satz.

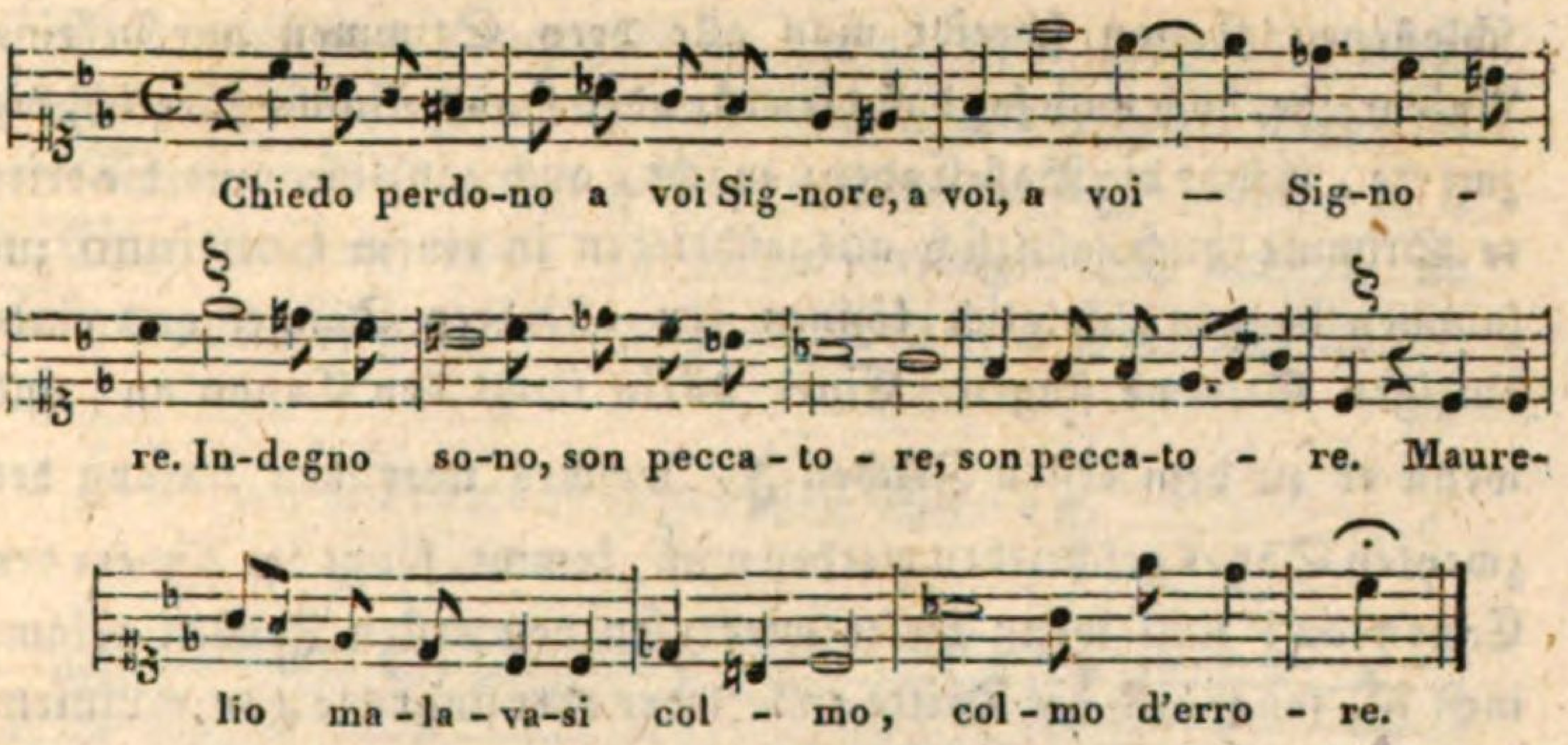


Zweyter Satz.




Dritter Satz.
re. Mau - re - lio ma - la - va - si col - mo,
Zweyter Satz.
re. In - degno so - no, son pec- ca - to - re,
Erster Satz.
Chie-do perdo - no a voi Sig-no - re a voi, a voi
NB. Erster Satz.
col - mo d'er-ro - re. Chiedo perdo - no a voi Si - gno - re a
Dritter Sat.
son pecca to - - re. Mau - re - lio ma-la - va - si
Zweyter Satz.
— Si - gno - re. In - degno so - - no, son pecca-
Zweyter Satz.
voi, a voi — Si - gno - re. In - degno so - no son pecca-
NB. Erster Satz.
col - mo, col - mo d'erro - re. Chiedo perdo - no a voi Signo-re a
dritter Satz.
to - re, son pecca-to - - re. Mau-re - lio malava - si
to - re, son pec-ca-to - - re.
voi, a voi — Si - gno - - re.
col - mo, col - mo d'erro - re.

Zur Ausführung wird die erste und zweyte Stimme nur bis zu dem NB. ausgeschrieben, weil bis dorthin schon alle drey Sätze vollendet sind. Nun folgt der nähmliche Canon verschlossen.

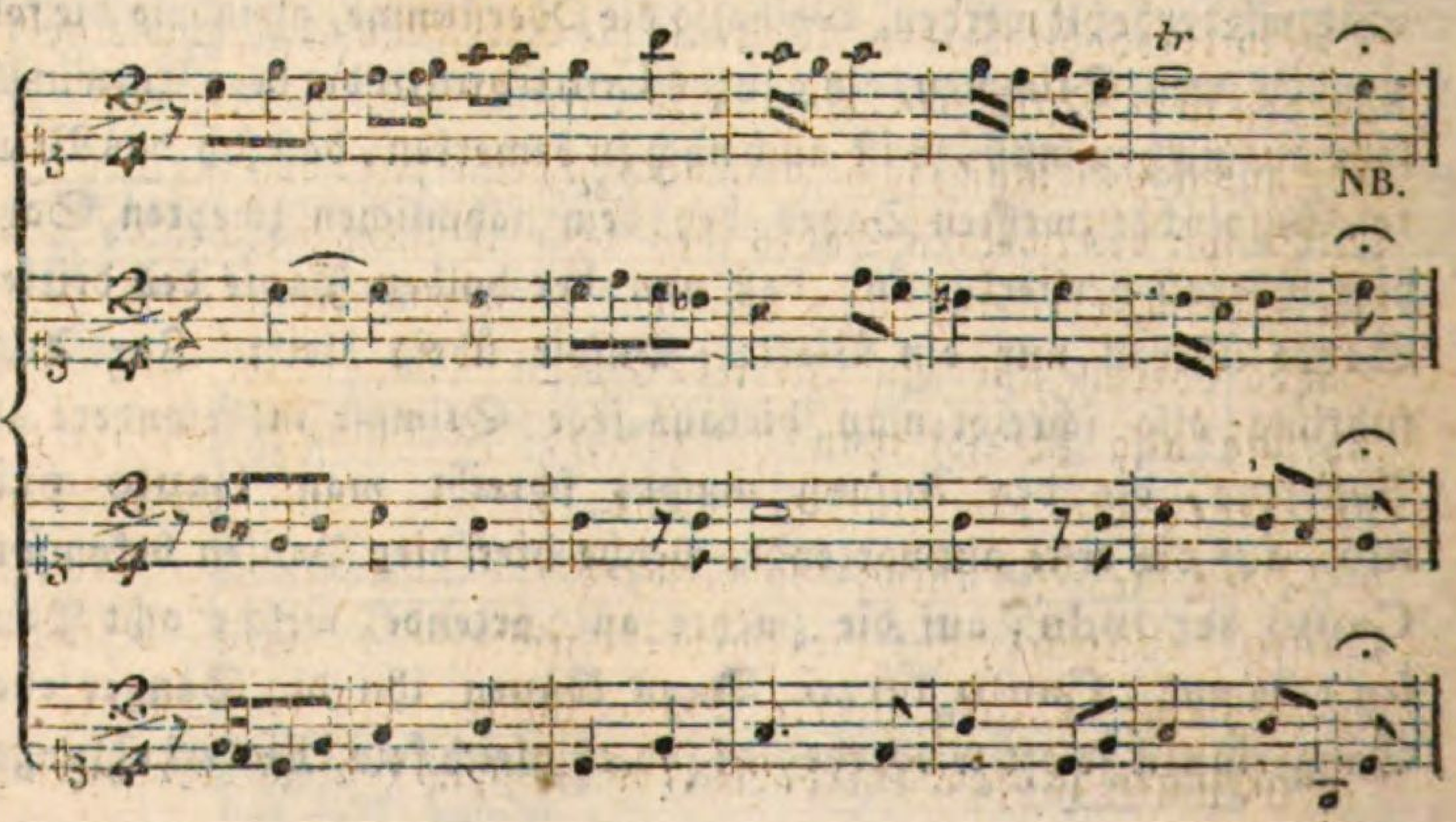


Bey dergleichen offenen Canons wird in allen Stimmen zuerst die Oberstimme, nähmlich der Hauptgesang, durchaus geschrieben, gleich daran diejenige Stimme, welche in der Invention die Baß-Cadenz machte, sollte es auch die Mittelstimme seyn, wie es hier geschah; endlich, wenn diese auch vollendet ist, wird die dritte Stimme daran geschrieben. Um zu sehen, ob die Versetzungen alle rein ausfallen, und um die untere Stimme auch gänzlich mit den drey Hauptsätzen zu vollenden, mußte hier der erste und zweyte Satz in der Oberstimme, in der Mittelstimme aber nur der erste Satz wiederhohlt werden. Weil also die Oberstimme, gleichwie die folgenden zwey Stimmen, ein ganzes Continuum der drey Entwurfssätze ausmachen muß, so ist auch noch zu bemerken, daß sich das Viertel-Suspir des zweyten Satzes bey dem nähmlichen zweyten Satze hier überall verliert, und daß von der halben Pause des dritten Satzes überall nur ein Viertel-Suspir übrig bleibt. Zur Ausführung also schreibt man hieraus jede Stimme insbesondere ab. Auf jene, die den Anfang macht, schreibt man Canto primo, auf die erste antwortende, welche hier vier Pausen bekommt, Canto secondo, auf die zweyte antwortende, welche acht Pausen bekommt, Canto terzo. Dann können ihn die Sänger oder Sängerinnen so oft wiederhohlen (ob er gleich kein Wiederhohlungs-

zeichen hat), als es ihnen beliebt, und schließen, bey welchem vollendeten Satze es ihnen gefällig ist, weßwegen man auch über jede Endigungsnote ein Schlußzeichen 𝄐 setzen könnte. Bey dem verschlossenen Canon schreibt man alle drey Stimmen nur in eine Linienreihe, doch auch so, daß die erste oder Hauptstimme gänzlich, die zweyte, welche die Baß-Cadenz macht, auch gänzlich, und die dritte Stimme auch gänzlich ausgeschrieben in einem Continuo zusammen hängen; folglich können ihn alle drey Sänger aus einer einzigen Stimme singen. Einer allein fängt den Canon an; und wenn er zu dem ersten Zeichen 𝄋, welches über den Anfang des zweyten Satzes geschrieben werden muß, kommt, fängt der Andere den Canon an; und wenn dieser wieder zu den ersten Zeichen gekommen ist, fängt erst der Dritte an: Jeder aber singt die ganze Linienreihe aus. Dann wiederhohlen sie den Canon, so oft es ihnen beliebt; sie können ihn auch bey jedem Zeichen schließen, doch alle zugleich, wozu Einer das Zeichen gibt, wenn sie die Anzahl der Wiederhohlung nicht verabredet haben.

Um einen vier- oder mehrstimmigen Canon im Einklange zu verfertigen, hat man die nähmliche Kunst und das nähmliche Verfahren zu beobachten; z. B.

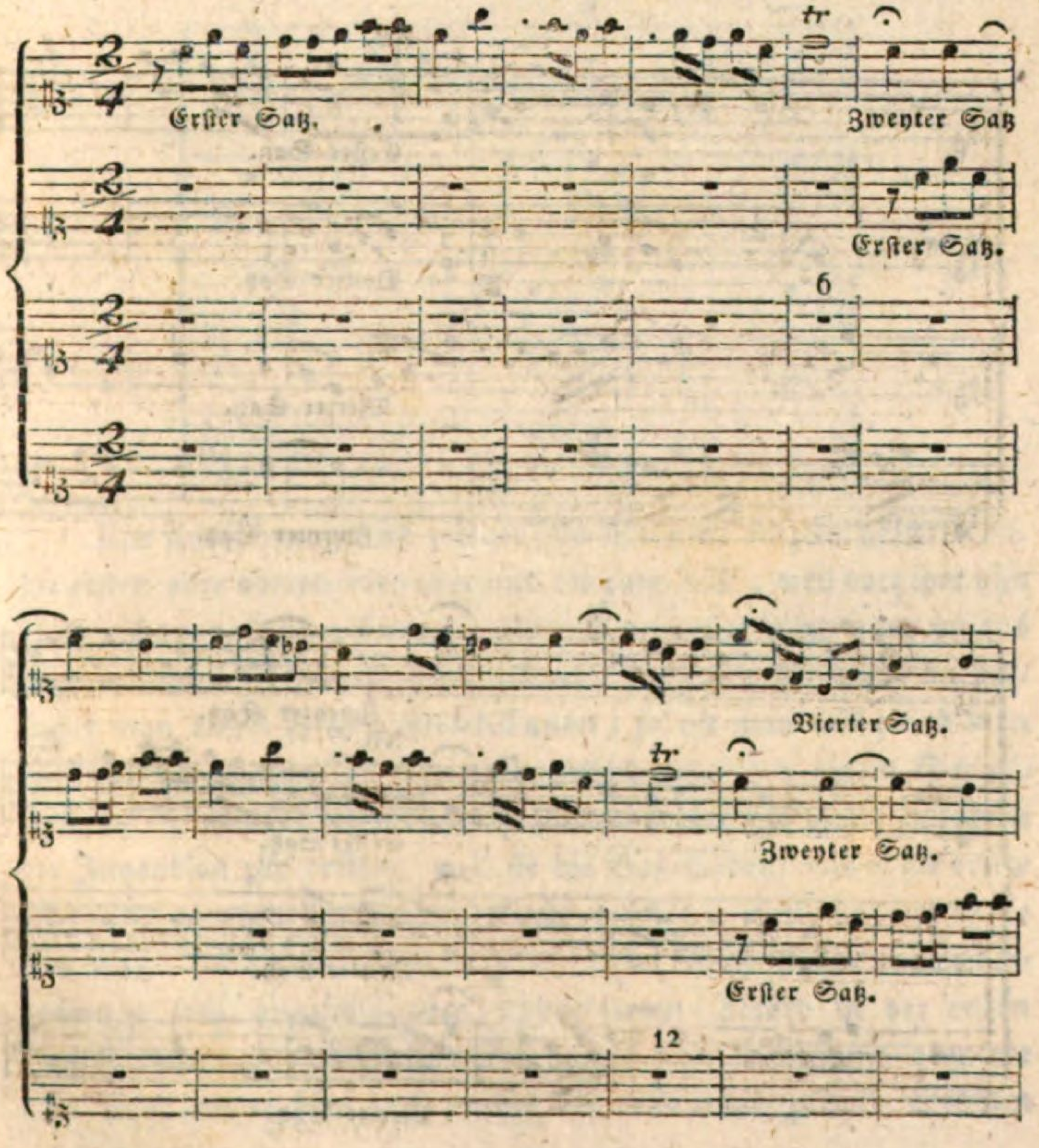
Entwurf eines vierstimmigen Canons im Einklange.

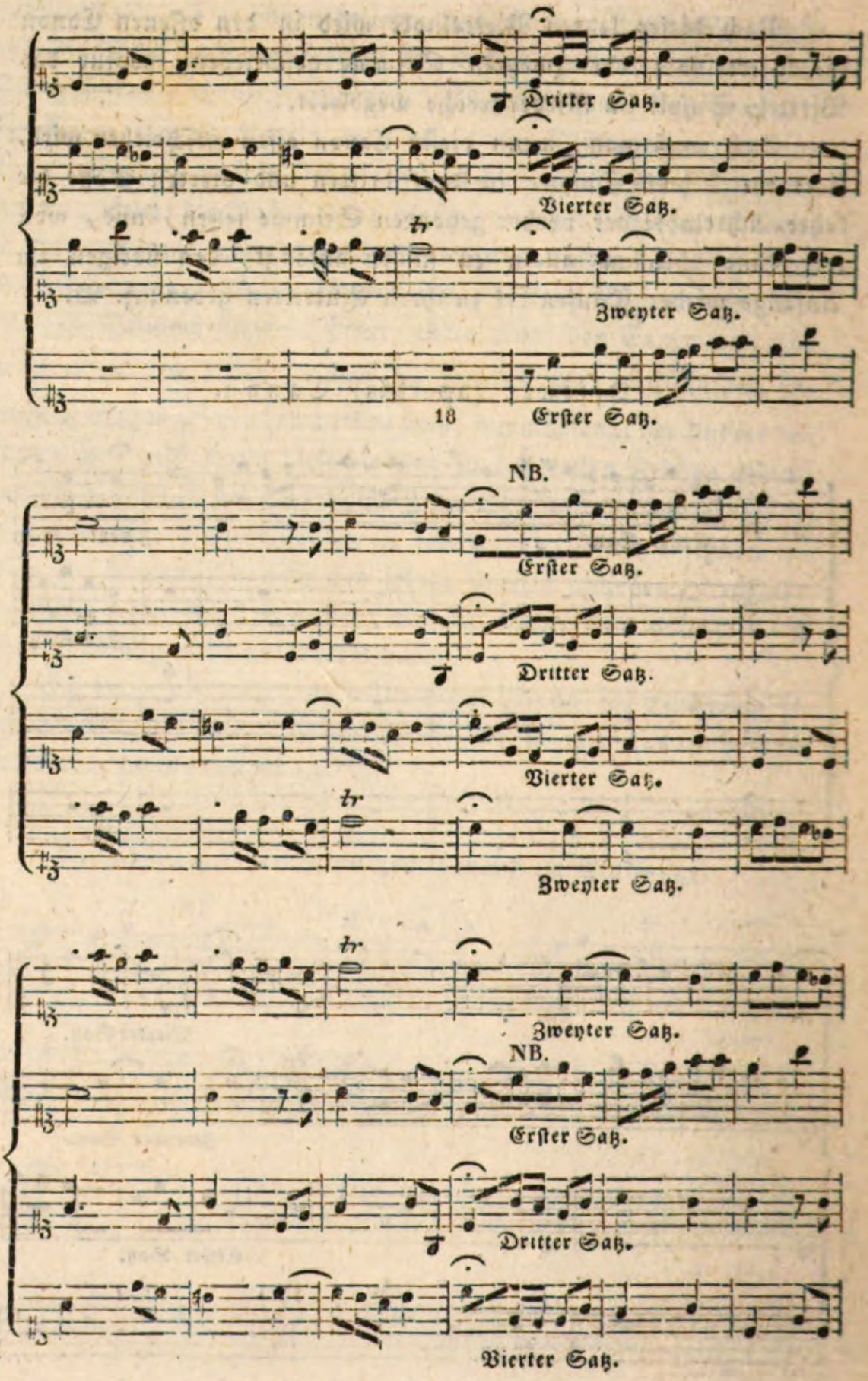


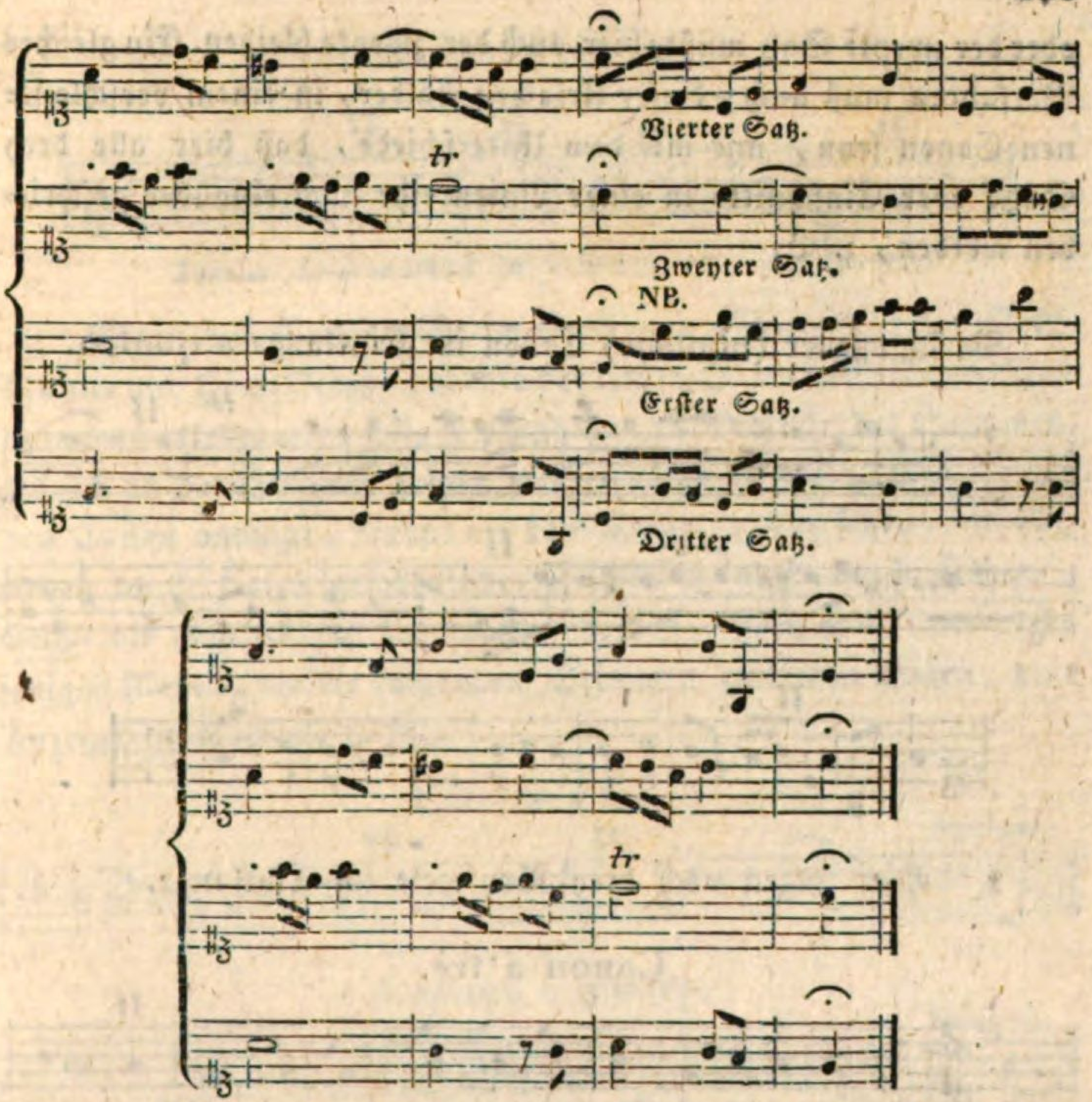
Nach dieser letzten Viertelnote wird in den offenen Canon die Viertelnote der zweyten Stimme geschrieben, wofür das Viertel-Suspir im Niederstreiche wegbleibt.

Auch muß man, wenn dieser Canon offen geschrieben wird, statt der Achtel-Suspire in dem dritten und vierten Satze die letzte Achtelnote der vorher gehenden Stimme setzen, und, weil nur Eine Stimme allein zu singen anfängt, den übrigen im Anfange wieder Pausen bis zu ihren Eintritten geben; z. B.

Offener (apertus) Canon.



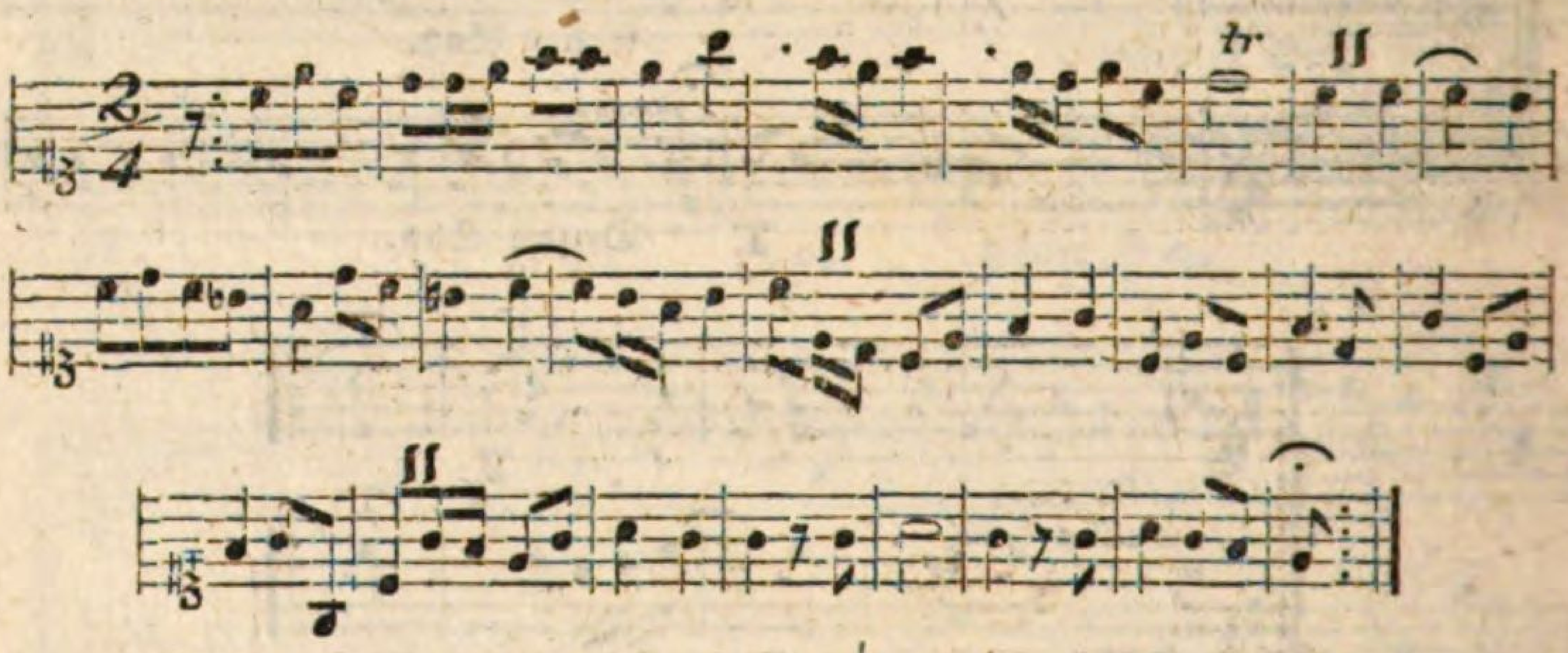

Dritter Satz.
Vierter Satz.
Zweyter Satz.
18
Erster Satz.
NB.
Erster Satz.
Dritter Satz.
Vierter Satz.
Zweyter Satz.
Zweyter Satz.
NB.
Erster Satz.
Dritter Satz.
Vierter Satz.



Zur Ausführung wird wieder jede Stimme einzeln geschrieben, die ersten oder oberen drey aber nur bis zum NB., weil dort ihre vier Sätze schon vollendet sind; die Unterstimme aber wird ganz heraus gezogen, weil sie keinen Satz wiederhohlt hat. Übrigens wiederhohlt man einen solchen Zirkel-Canon, so oft man will; und man hört auf zu singen, wo man will, jedoch jeder bey einem Schlußzeichen 𝄐. Hier in diesem offenen Canon mußte die vierte Stimme der Invention zur dritten, weil sie die Baß-Cadenz macht, die dritte aber zur vierten Stimme gemacht werden, weil sie, wenn sie hier auch als dritte Stimme oder dritter Satz stände, den verbothenen frey angeschlagenen Quartsexten-Accord in der ersten Repercussio dreymahl hervor brächte; die Oberstimme oder der erste Satz mußte hier auch wieder der erste, die zweyte Stimme

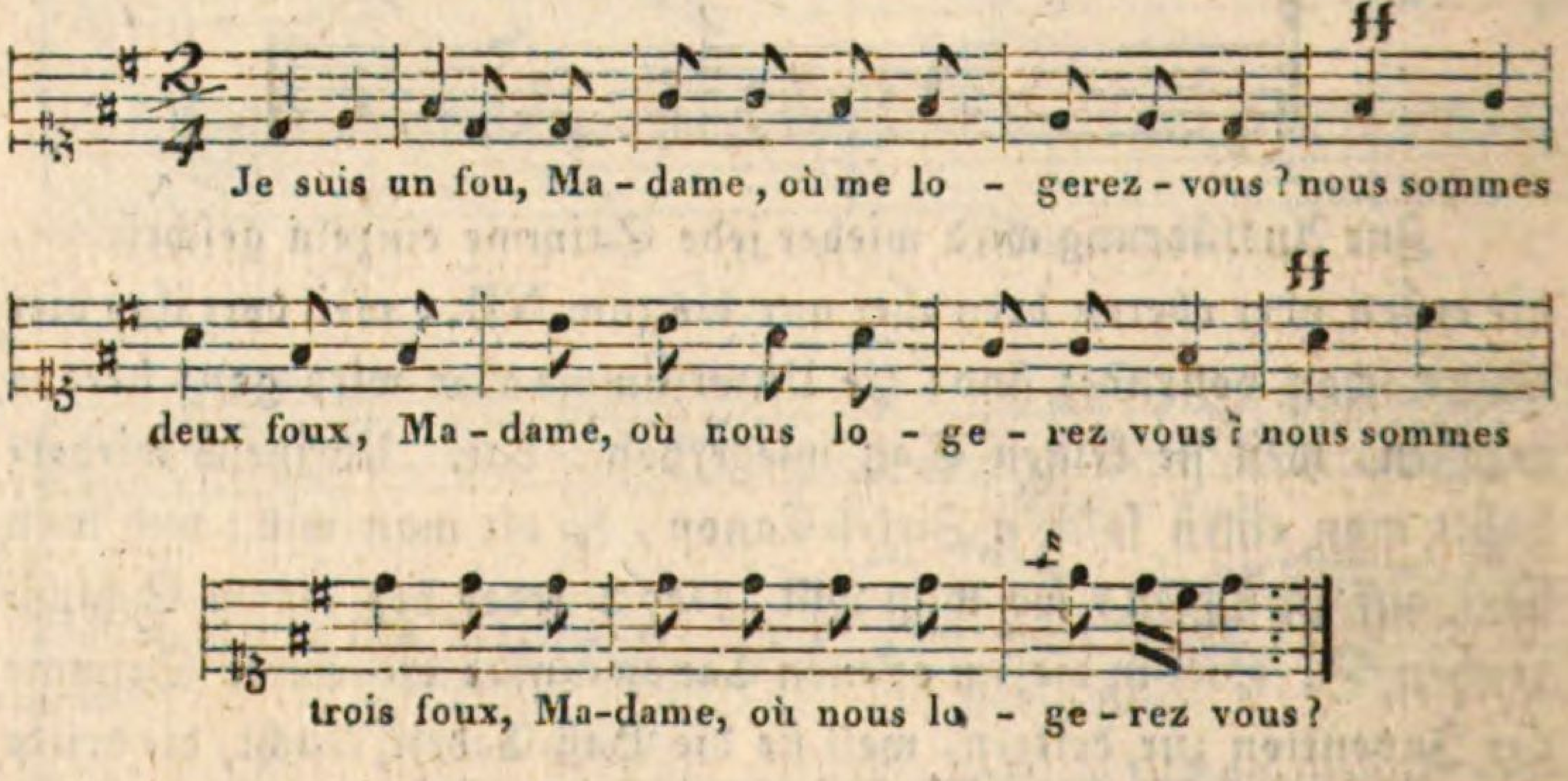
oder der zweyte Satz mußte hier auch der zweyte bleiben. Ein gleiches Verfahren muß auch, dieser Ursachen halber, in einem verschlossenen Canon seyn, nur mit dem Unterschiede, daß hier alle drey Sätze oder Einschnitte in einer Linienreihe nach einander geschrieben werden, z. B.

Verschlossener (clausus) Canon im Einklange a quatro.

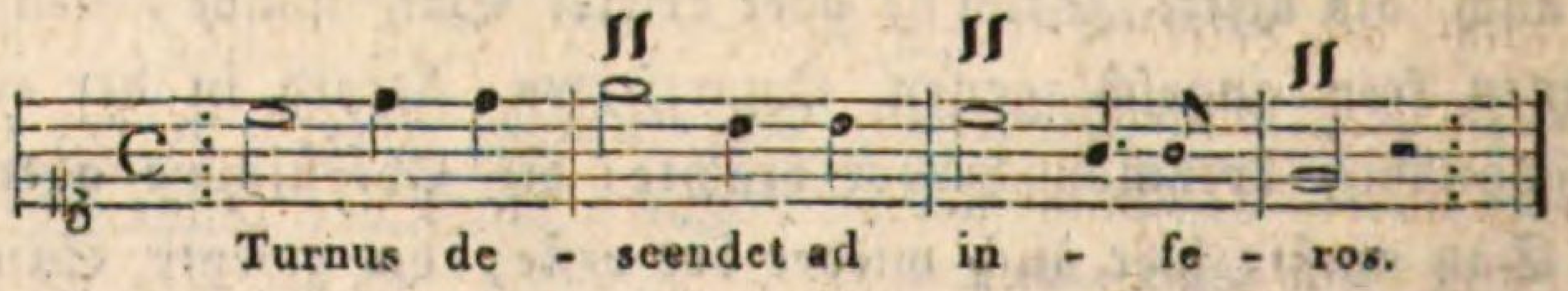


Hier folgen noch drey Beyspiele im Einklange.

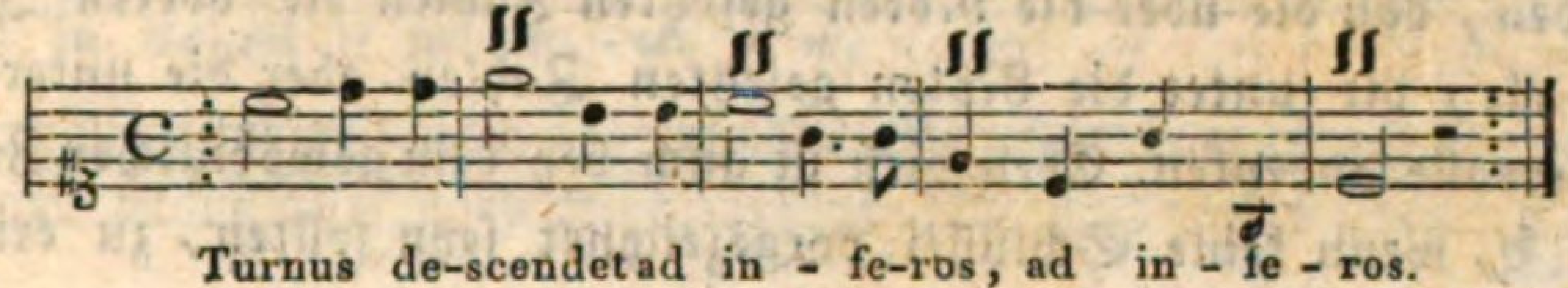
Canon a trè.



Canon a quatro.

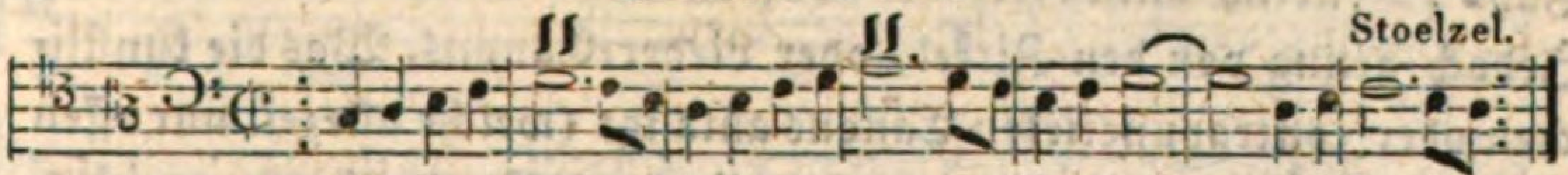


Canon a cinque.

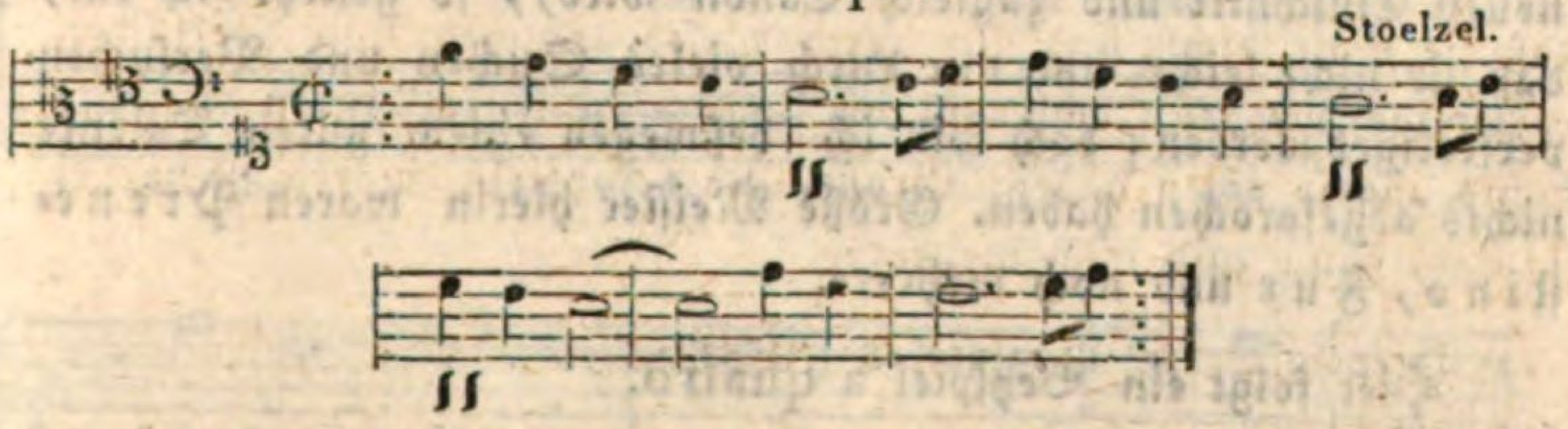


Wenn ein Canon nicht im Einklange, sondern in der Ober-Quinte und Ober-Octave, oder in der Unter-Quinte und Unter-Octave beantwortet werden soll, so pflegt man die Schlüssel der Stimmen, die sich in der Ordnung folgen werden, vor dem Schlüssel, welcher den Canon anfängt, hinaus vor dem Tactzeichen zu setzen, und entweder durch dieses gewöhnliche Zeichen 𝄋 oder durch Zahlen, welche die abstehenden Intervalle bedeuten, über oder unter diejenigen Noten, wo die folgenden Stimmen eintreten müssen, eine Anzeige zu machen; z. B.

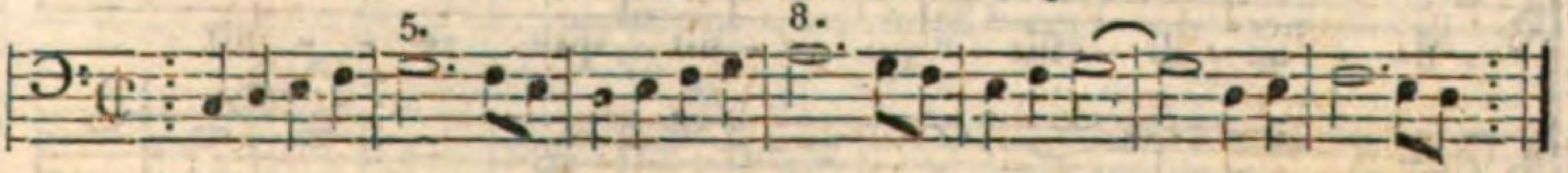
Canone a trè.



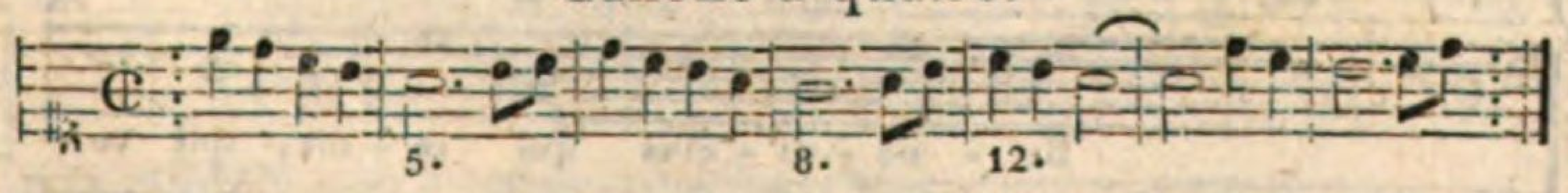
Canone a quatro.



Canone a trè, mit Zahlen bezeichnet.



Canone a quatro.

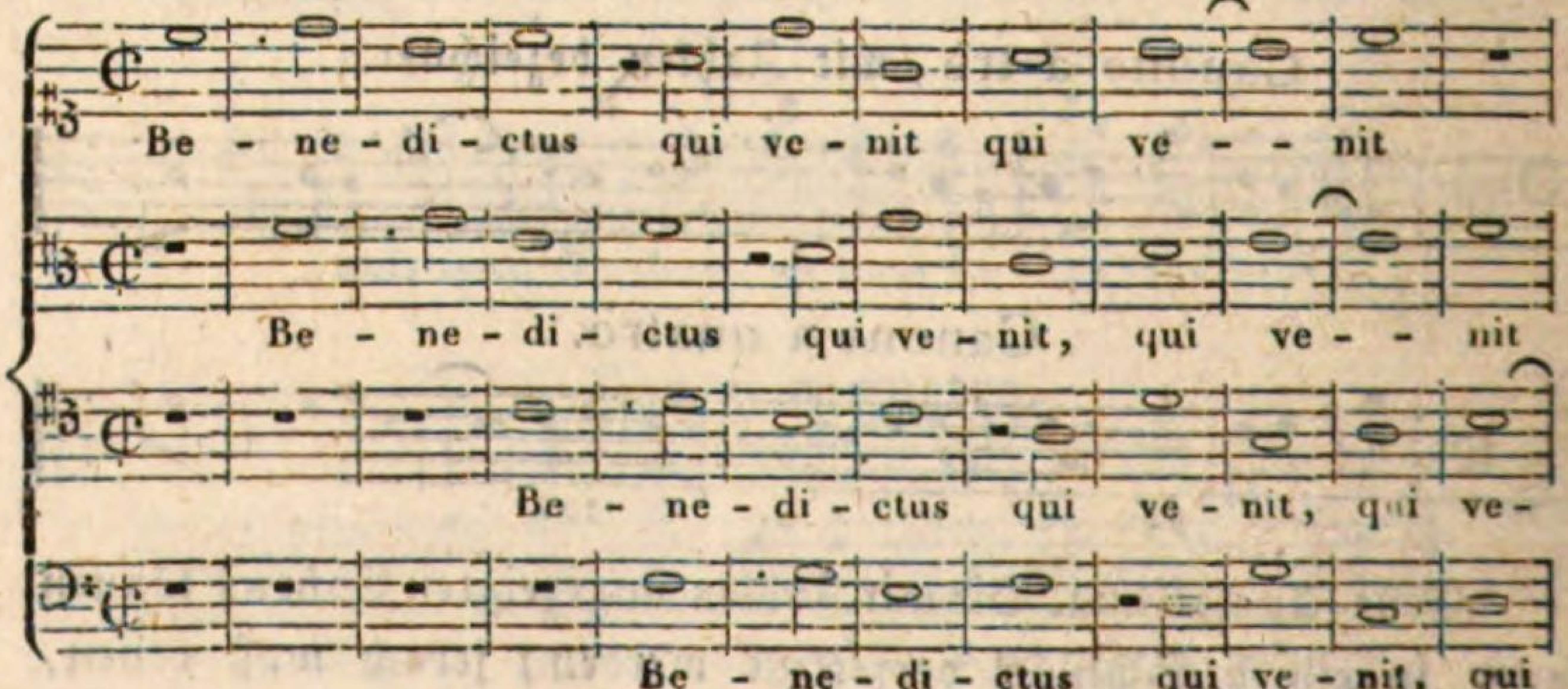


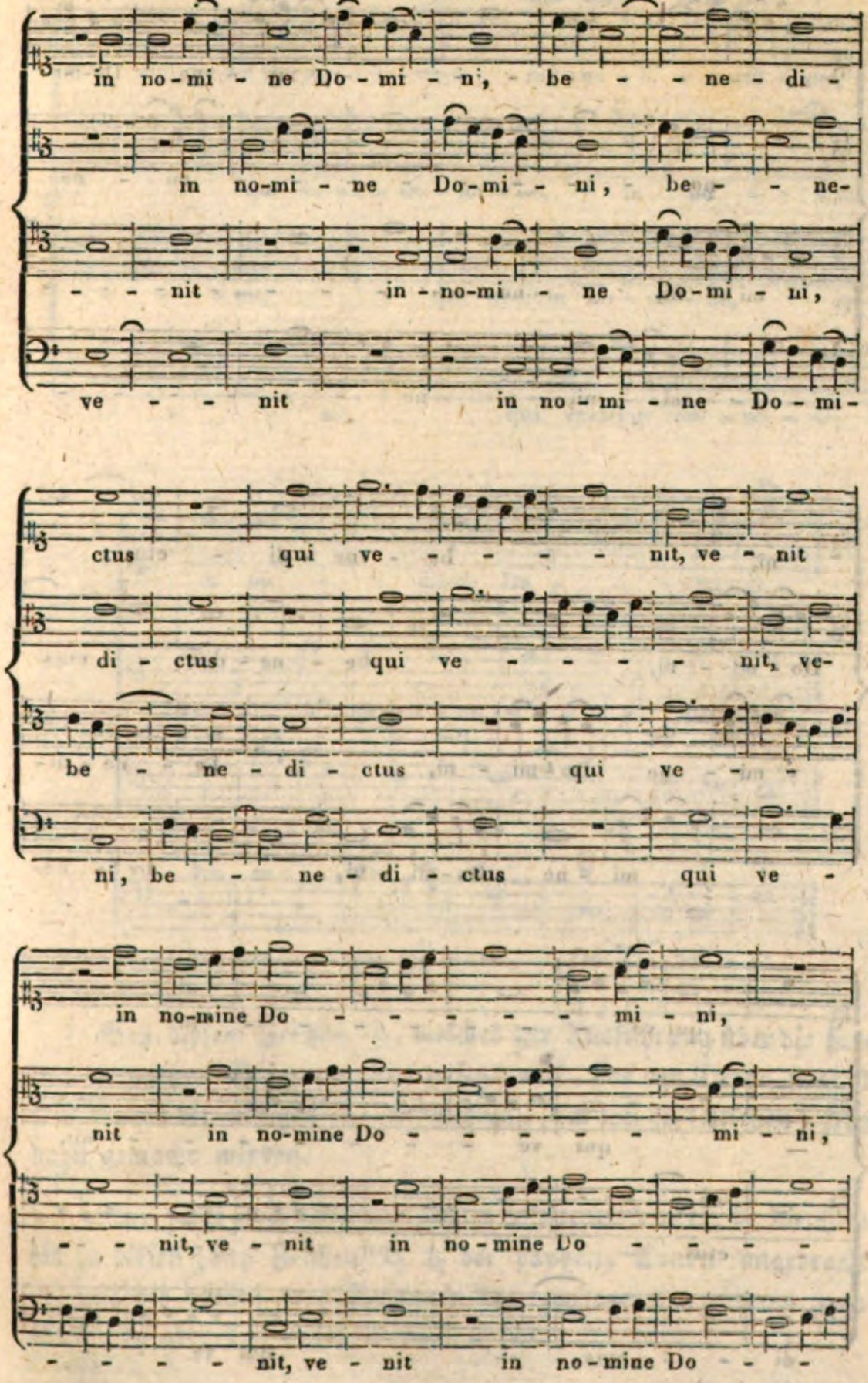
Erste Anmerkung. Die mit Zahlen angezeigten Canons können sogar in einem Schlüssel verfertigt werden; jedoch muß denen,

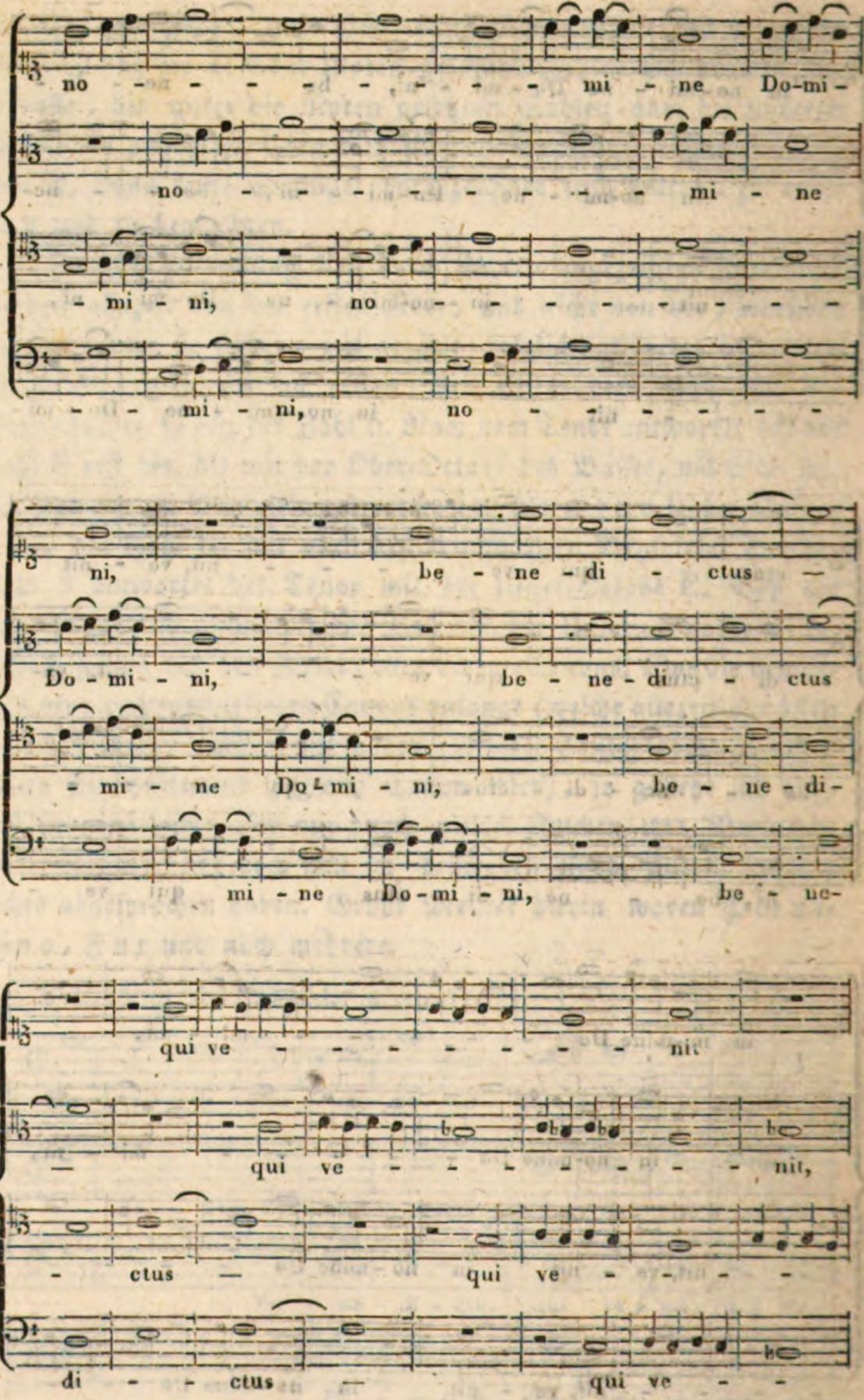
die ihn ausführen, und nicht selbst Componisten sind, gesagt werden, daß die über die Noten gesetzten Zahlen die oberen Intervalle, die unter die Noten gesetzten Zahlen aber die unteren Intervalle andeuten. Eben dieß ist auch bey dem gewöhnlichen Zeichen ♮, wenn keine Schlüssel vorgezeichnet seyn sollten, zu erinnern und zu beobachten.

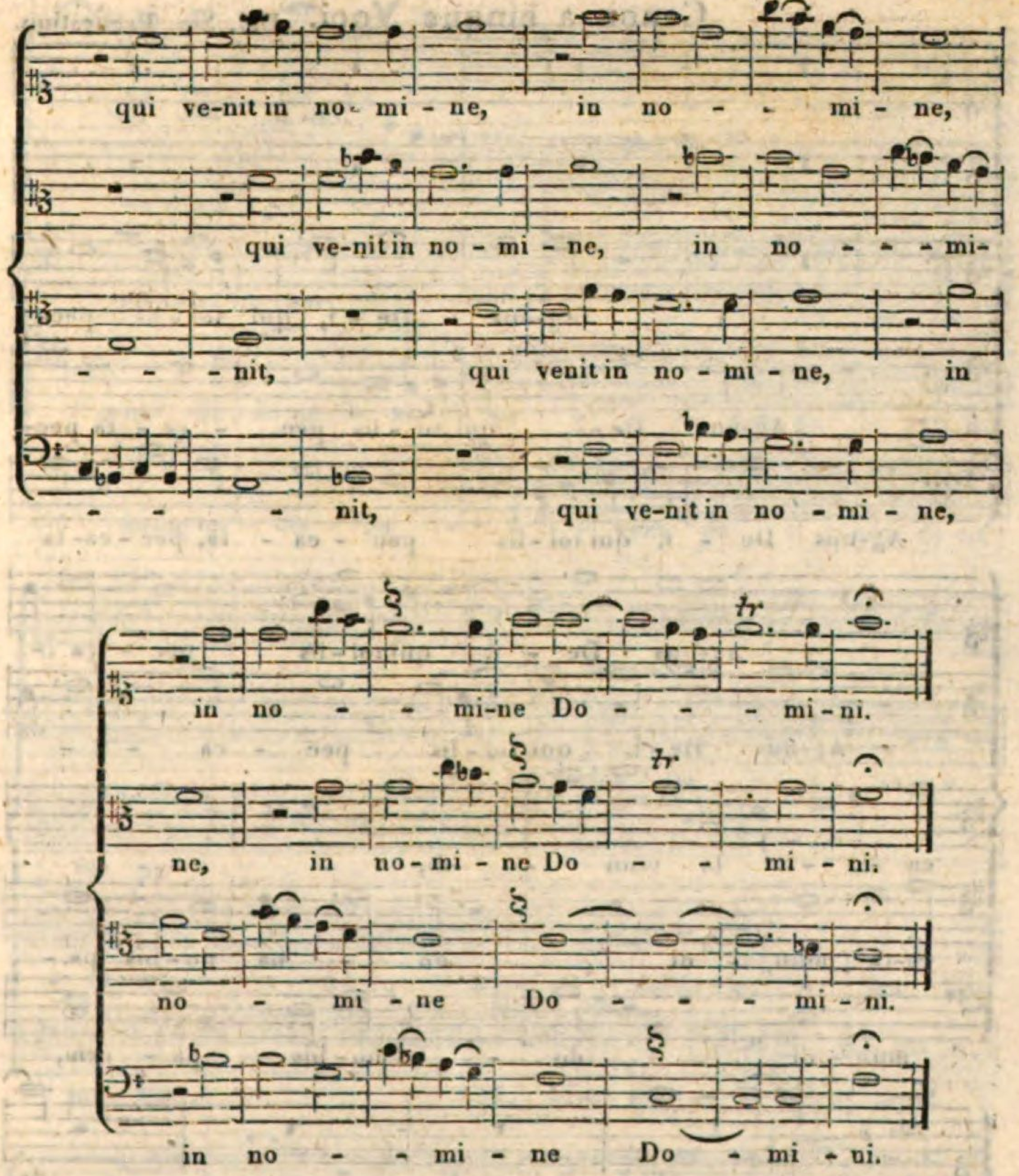
Zweyte Anmerkung. Die durch Zahlen angezeigten Intervalle werden allezeit von der ersten Note, und nicht von der, worüber oder worunter sie stehen, ausgezählt; folglich antwortet im dritten Beyspiele, gleichwie im ersten, der Tenor dem Basse mit der Ober-Quinte G bey der Zahl 5. Nach dem Tenor antwortet bey der Zahl 8 erst der Alt mit der Ober-Octave des Basses, nähmlich mit C. Im vierten Beyspiele antwortet der Alt mit der Unter-Quinte A bey der Zahl 5, wie oben bey dem zweyten Beyspiele. Bey der Zahl 8 antwortet der Tenor mit der Unter-Octave E. Bey der Zahl 12 endlich antwortet der Baß mit der Unter-Duodecime A. Jedoch genug von den Zirkel- oder Lieder-Canons. Was die künstlichen oder contrapunctirten Canons anlangt (welche allezeit nur offen und endlich seyn müssen, und wobey ein jedes Contrathema zu einem neuen Einschnitt und zugleich Canon wird), so gestehe ich ein, daß sie nicht leicht und nur durch vieles Suchen und Versuchen verfertiget werden; doch will ich deßwegen einem guten Talente nichts abgesprochen haben. Große Meister hierin waren Prenestino, Fux und noch mehrere.

Hier folgt ein Beyspiel a quatro.




in no-mi - ne Do - mi - ni, be - - ne - di -
in no-mi - ne Do-mi - ni, be - - ne-
- - nit in - no-mi - ne Do-mi - ni,
ve - - nit in no - mi - ne Do - mi-
ctus qui ve - - - - nit, ve - nit
di - ctus qui ve - - - - nit, ve-
be - ne - di - ctus qui ve - -
ni, be - ne - di - ctus qui ve -
in no-mine Do - - - - - - mi - ni,
nit in no-mine Do - - - - - mi - ni,
- - nit, ve - nit in no - mine Do - - - -
- - - - nit, ve - nit in no - mine Do - -

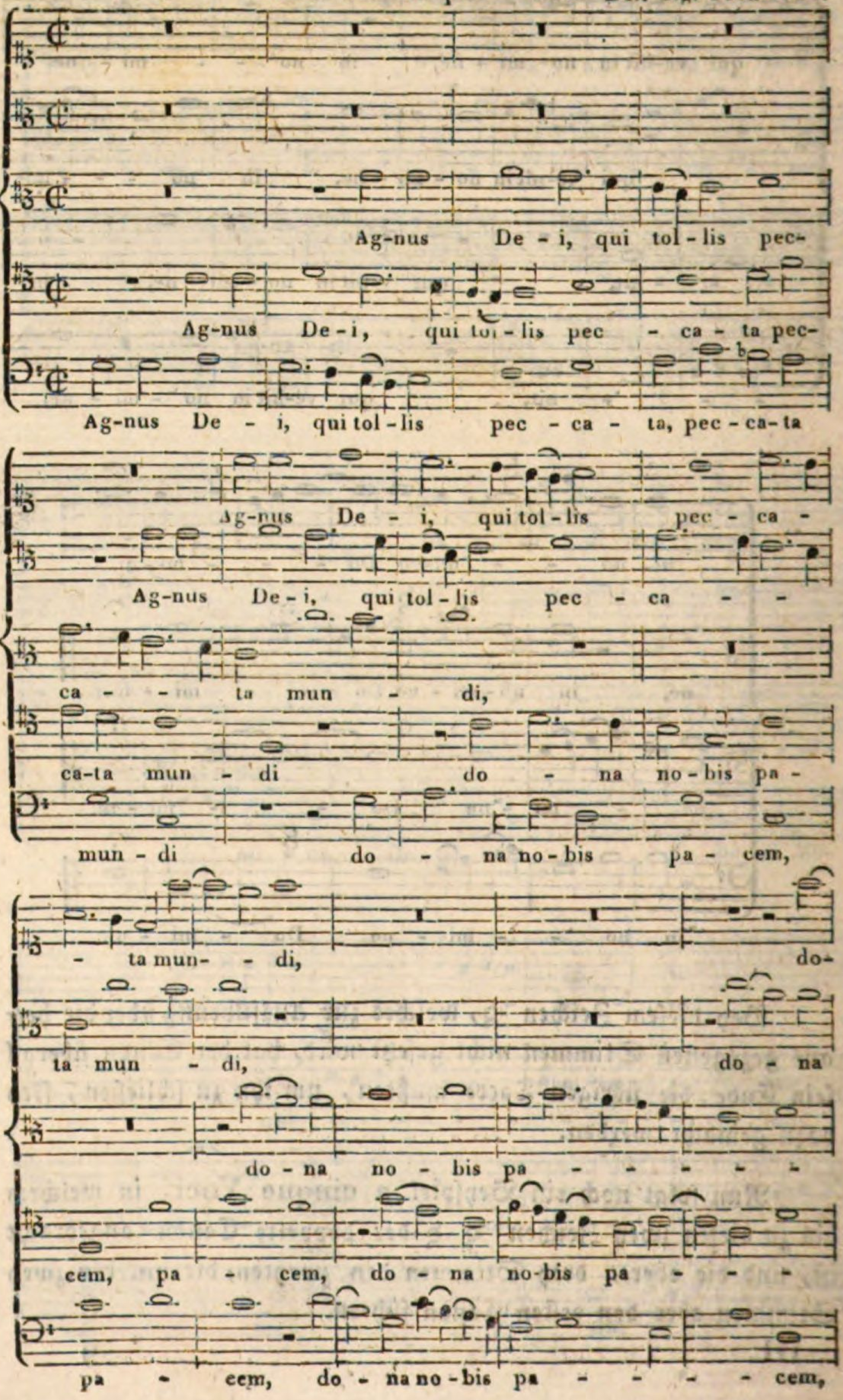

no - - - - - - - - mi - ne Do-mi -
no - - - - - - - - mi - ne
- mi - ni, no - - - - - - - -
- - mi - ni, no - - - - - - -
ni, be - ne - di - ctus —
Do - mi - ni, be - ne - di - ctus
- mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di -
mi - ne Do - mi - ni, be - ne -
qui ve - - - - - - - - nit
— qui ve - - - - - - - nit,
- ctus — qui ve - - -
di - - ctus — qui ve - -

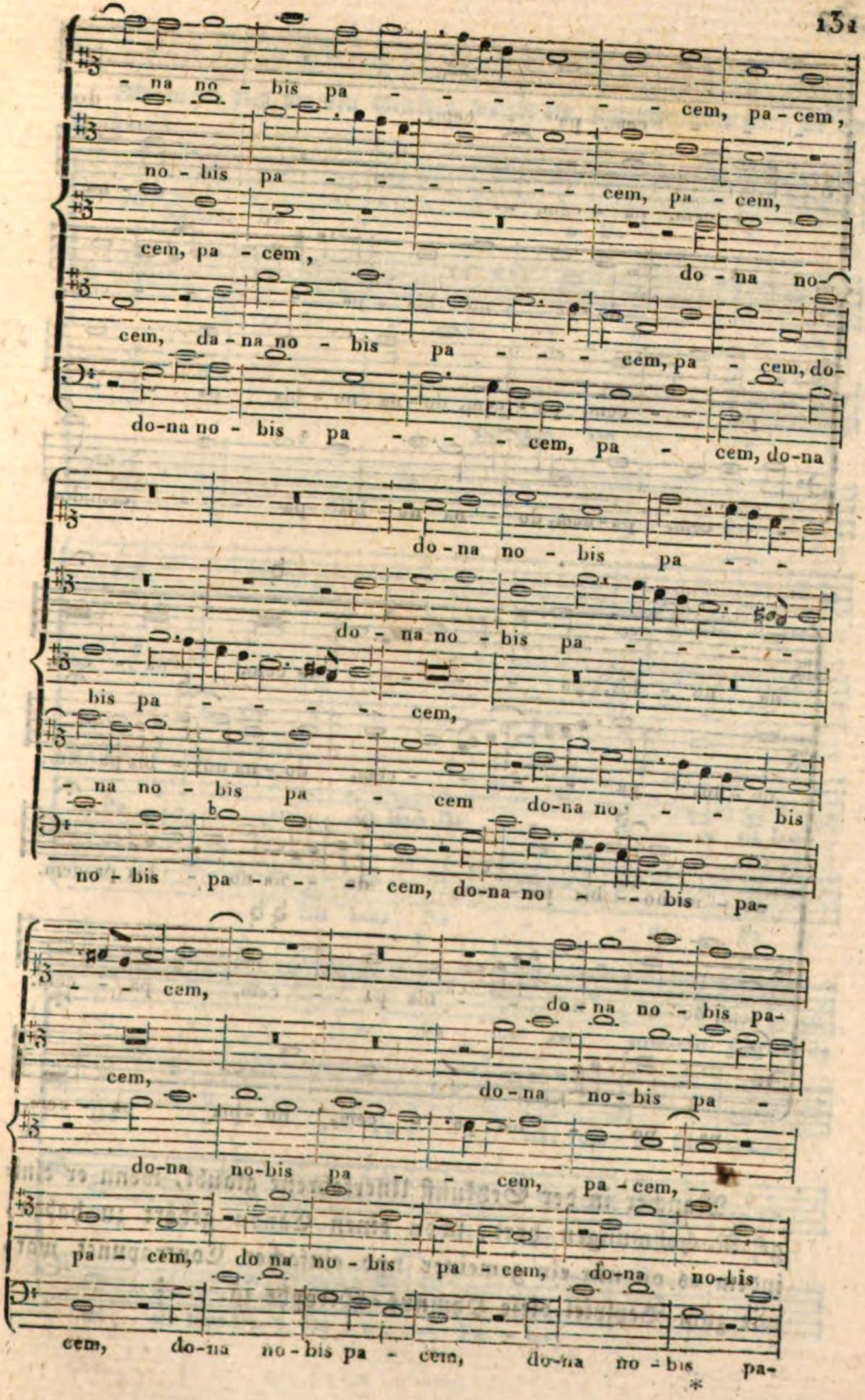


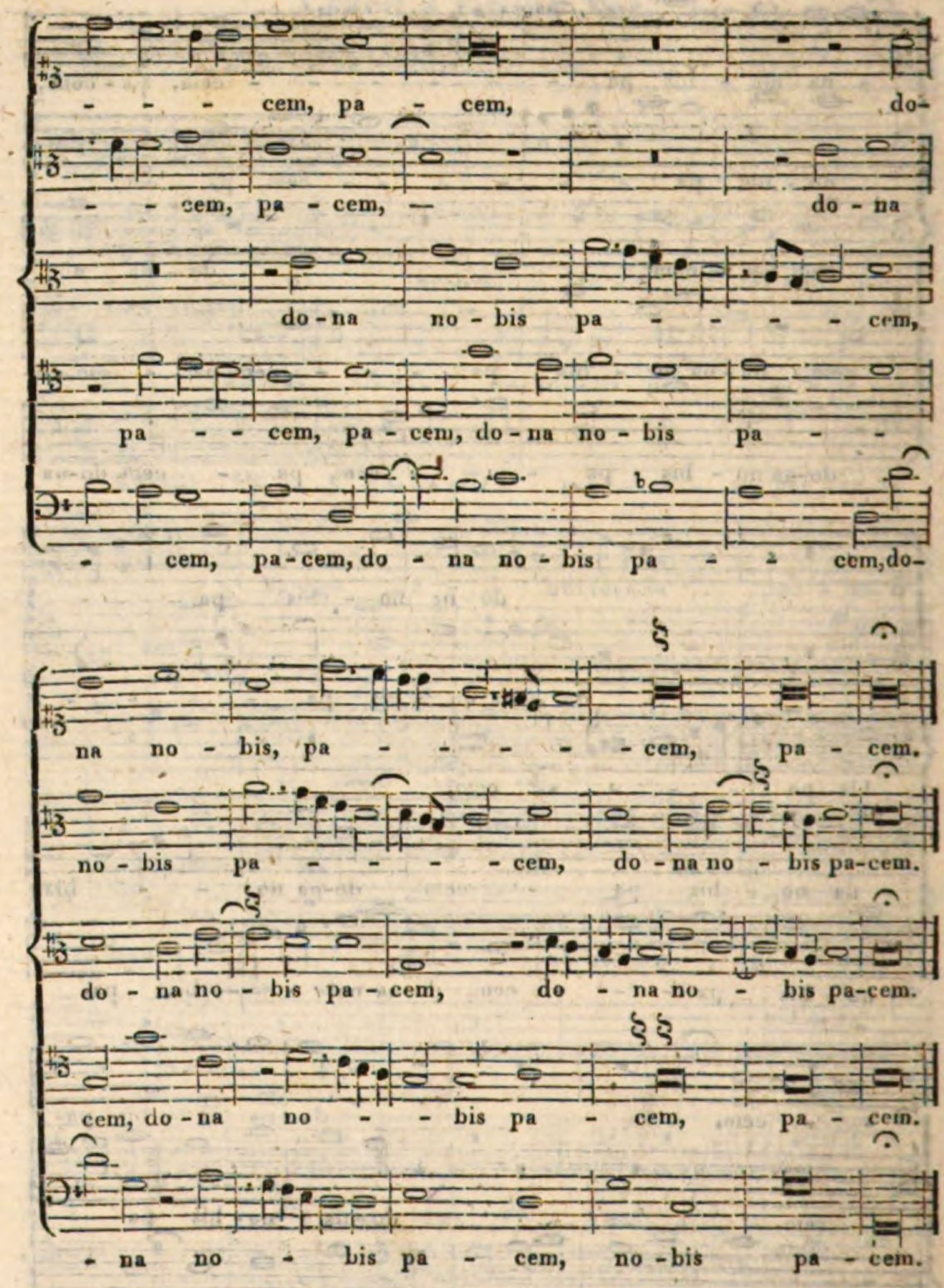
Bey diesem Zeichen 𝄋, welches zur Ausführung über die heraus gezogenen Stimmen nicht gesetzt wird, hat der Canon überall sein Ende; die übrigen Tacte mußten, um ihn zu schließen, frey dazu gemacht werden.

Nun folgt noch ein Beyspiel a cinque Voci, in welchem bis zu diesen zwey Zeichen 𝄋 𝄋 der doppelte Canon angebracht ist, und die oberen drey Stimmen den zweyten, die unteren zwey Stimmen aber den ersten Canon führen.

Canon a cinque Voci. Del. Sig. Prenestino.



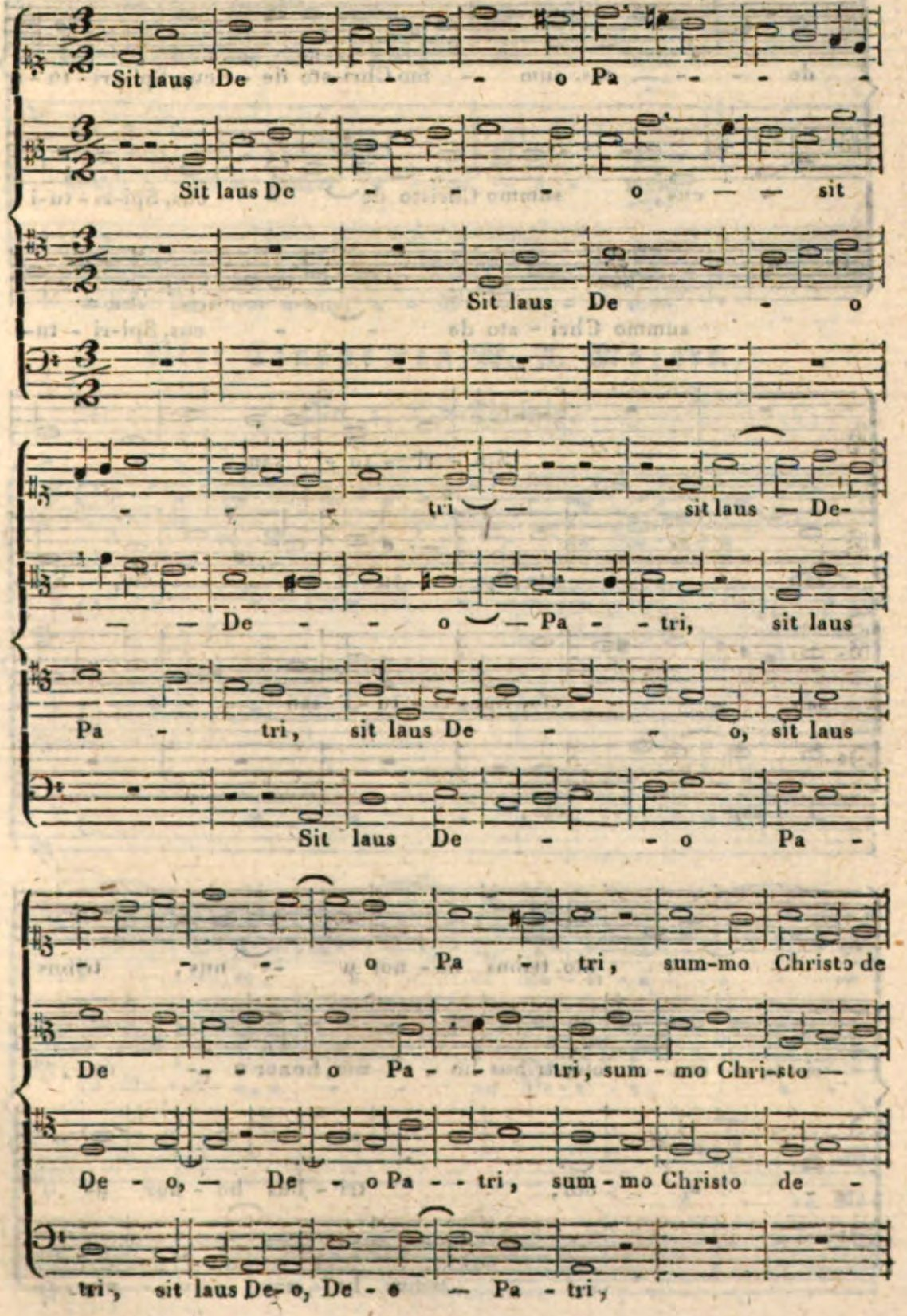

- na no - bis pa - - - - - - - cem, pa - cem,
no - bis pa - - - - - - - cem, pa - cem,
cem, pa - cem, do - na no-
cem, da - na no - bis pa - - - cem, pa - cem, do-
do-na no - bis pa - - - - cem, pa - cem, do-na
do - na no - bis pa - -
do - na no - bis pa - - - -
bis pa - - - - - cem,
- na no - bis pa - cem do-na no - - bis
no - bis pa - - - cem, do-na no - - bis pa-
- - cem, do - na no - bis pa-
cem, do - na no - bis pa -
do-na no-bis pa - - cem, pa - cem, —
pa - cem, do na no - bis pa - cem, do-na no-bis
cem, do-na no - bis pa - cem, do-na no - bis pa-
*

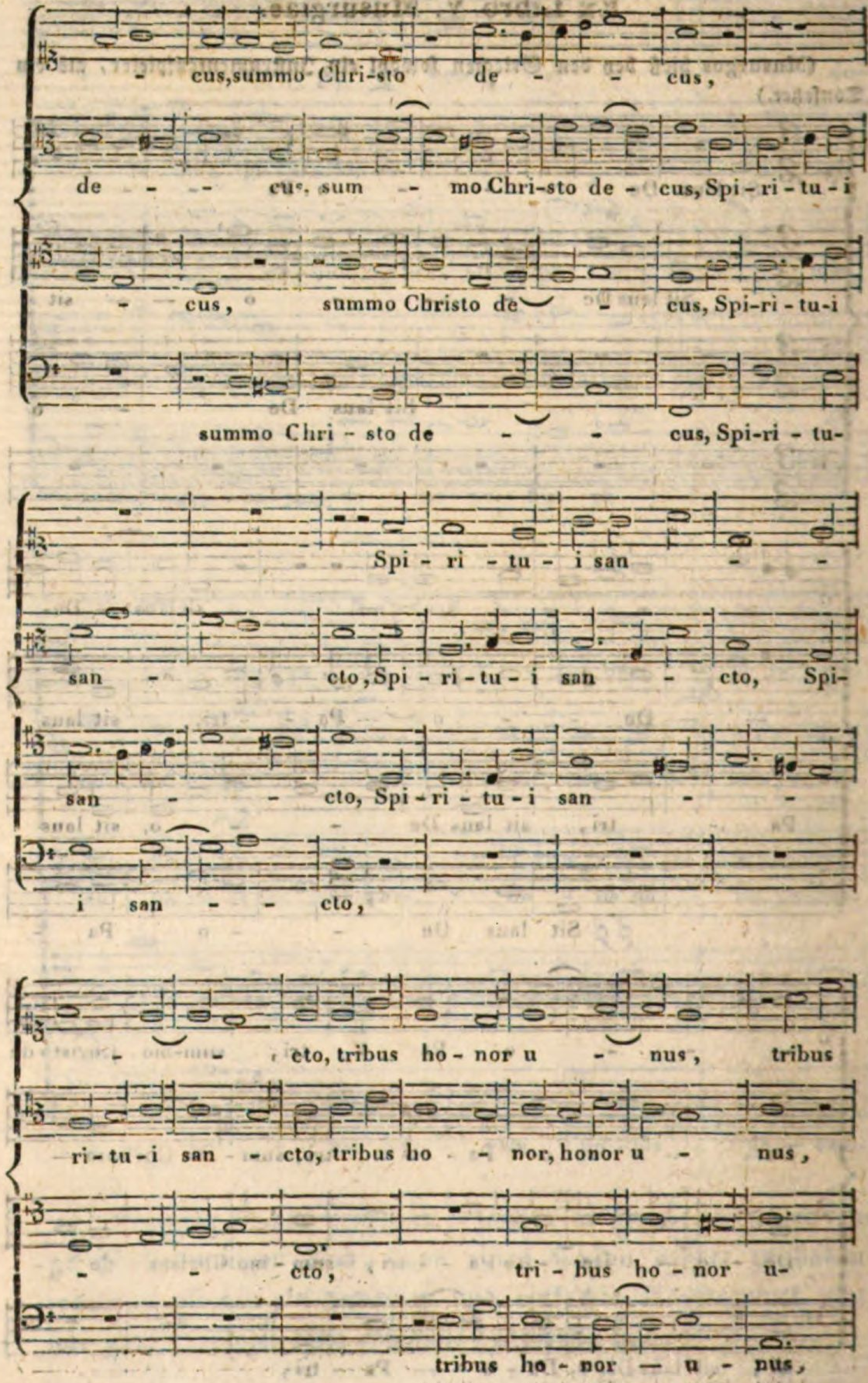


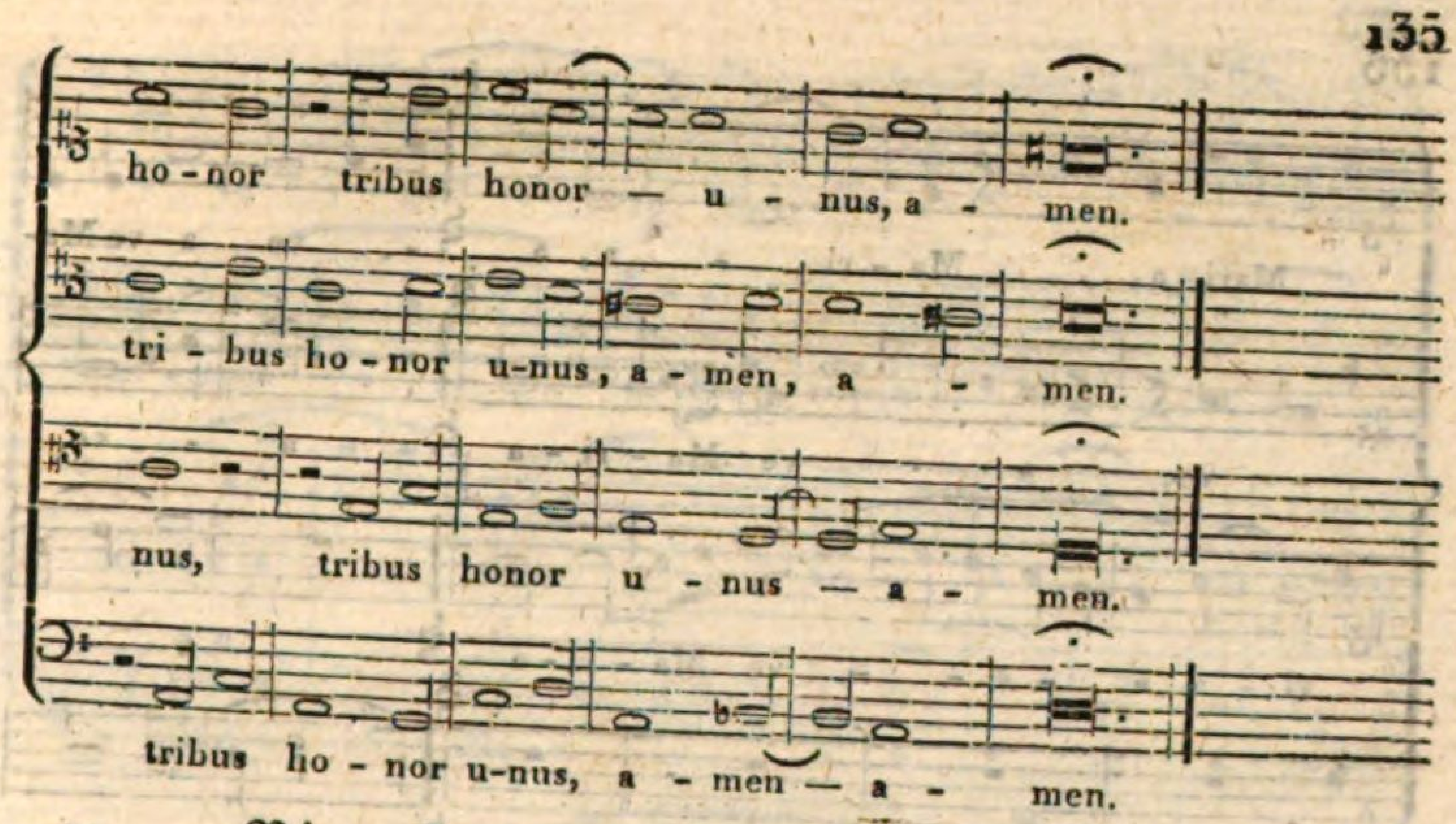
Mancher in der Setzkunst Unerfahrene glaubt, wenn er einige Nachahmungen hört, schon einen Canon gehört zu haben, indem es oft nur ein gemeiner und einfacher Contrapunct war, wie zum Beyspiel diese Hymnus-Strophe ist.

Ex Libro V. Musurgiae.

(Musurgos hieß bey den Griechen sowohl ein Instrumentenspieler, als ein Tonsetzer.)

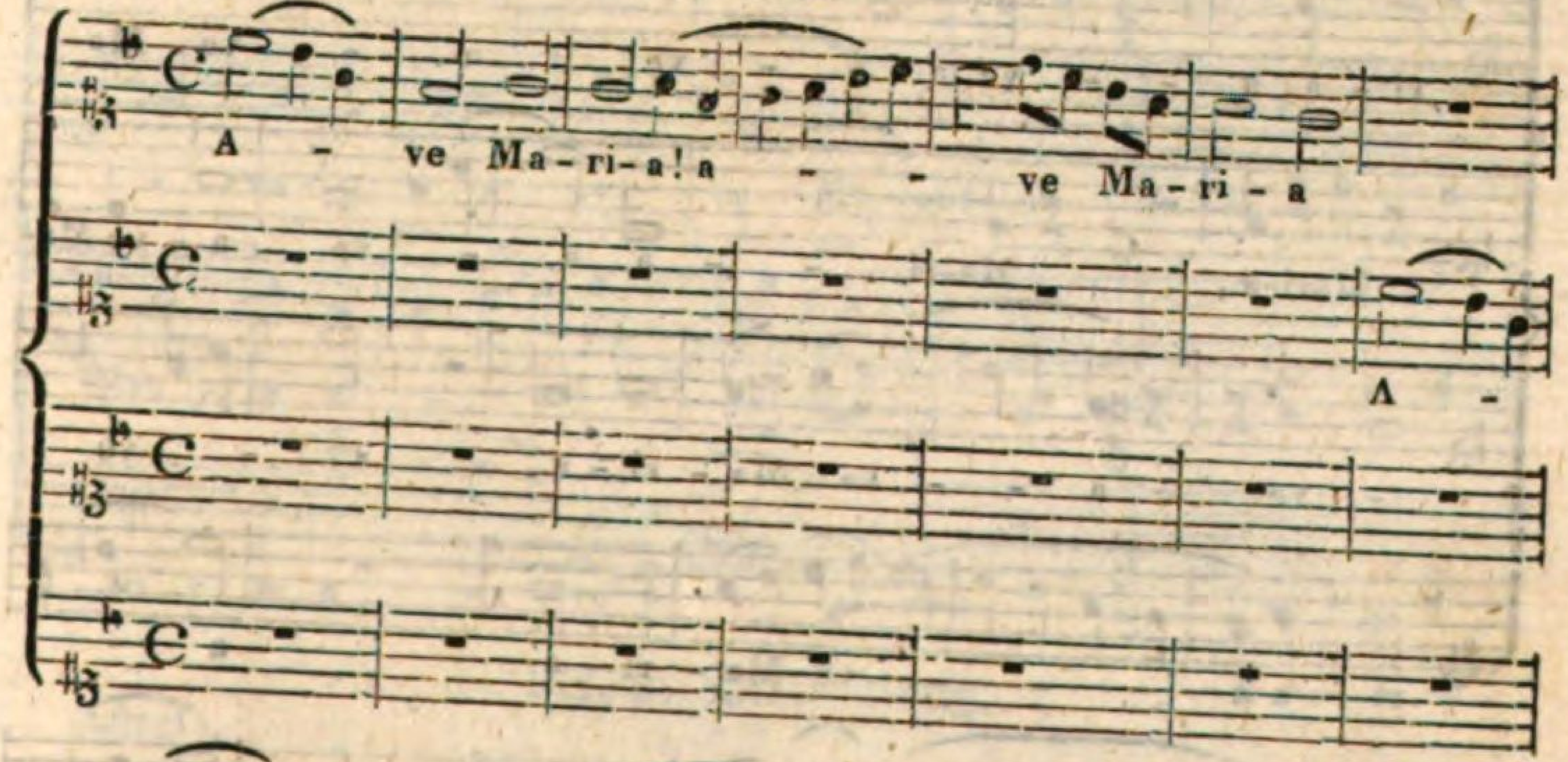


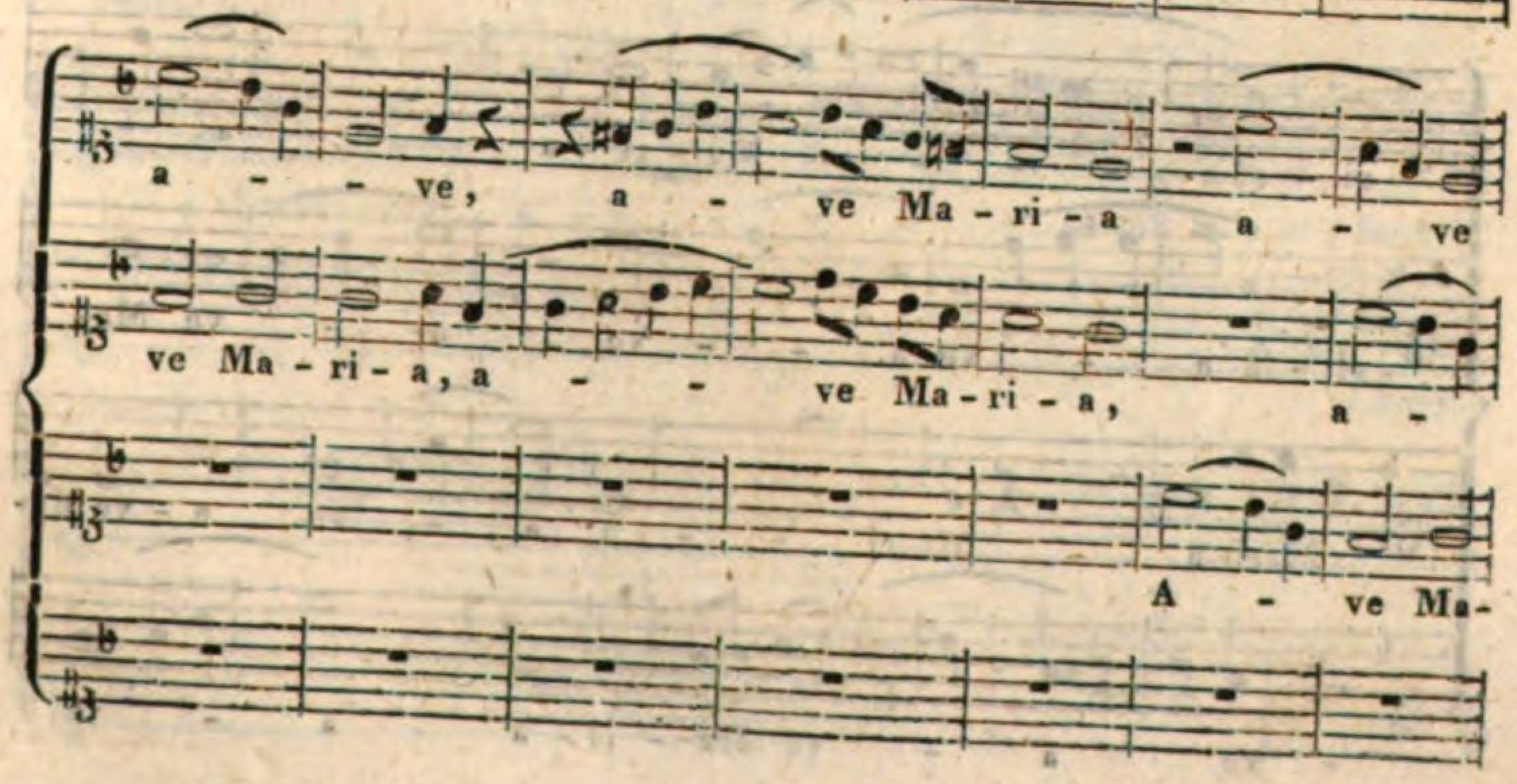

cus, summo Chri-sto de - - cus,
de - - - cus, sum - mo Chri-sto de - cus, Spi - ri - tu - i
- cus, summo Christo de - cus, Spi-ri - tu-i
summo Chri - sto de - - cus, Spi-ri - tu-
Spi - ri - tu - i san - -
san - - cto, Spi - ri - tu - i san - cto, Spi-
san - - cto, Spi - ri - tu - i san - -
i san - - cto,
- - cto, tribus ho - nor u - nus, tribus
ri - tu - i san - cto, tribus ho - nor, honor u - nus,
- - cto, tri - bus ho - nor u-
tribus ho - nor — u - nus,

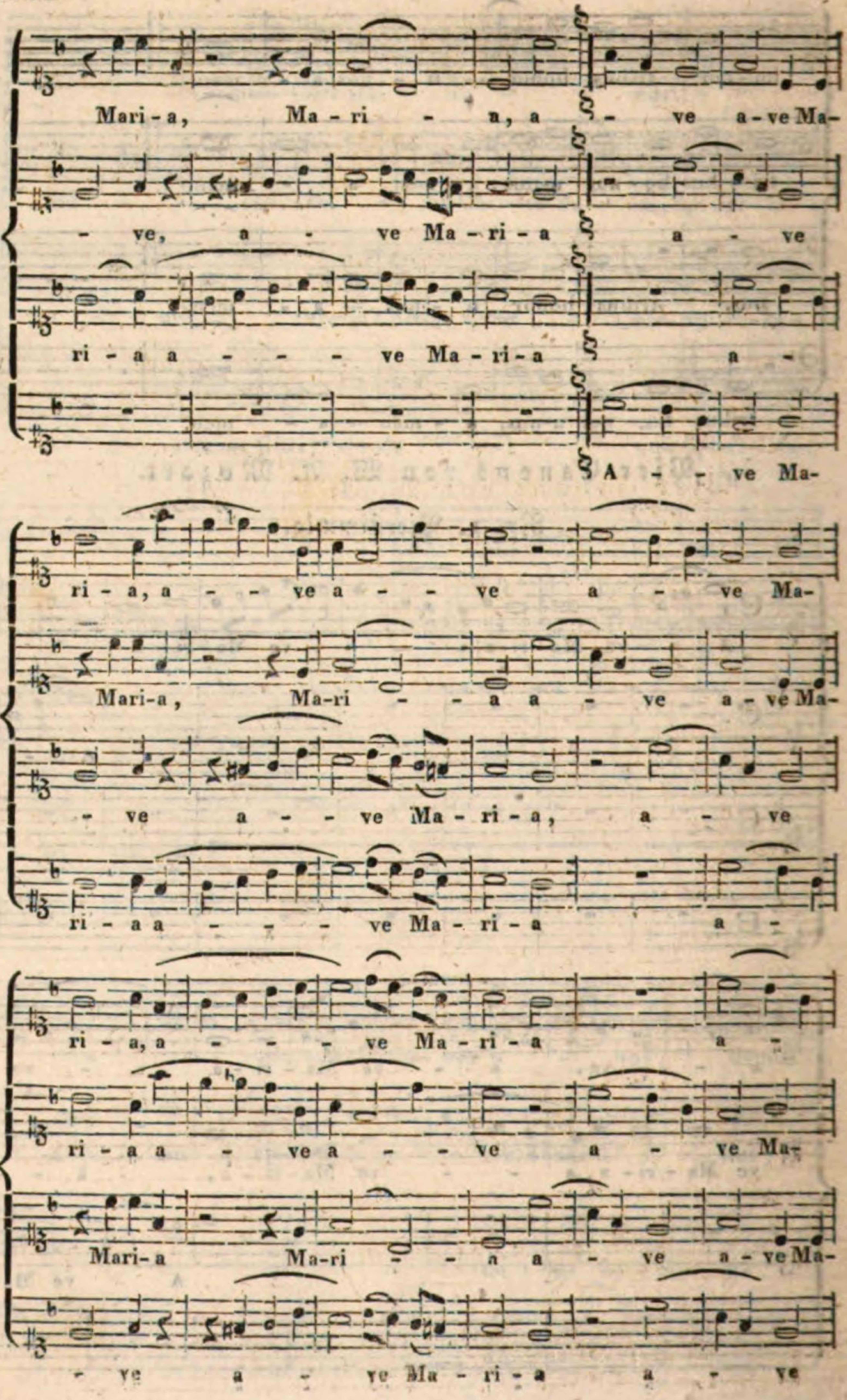


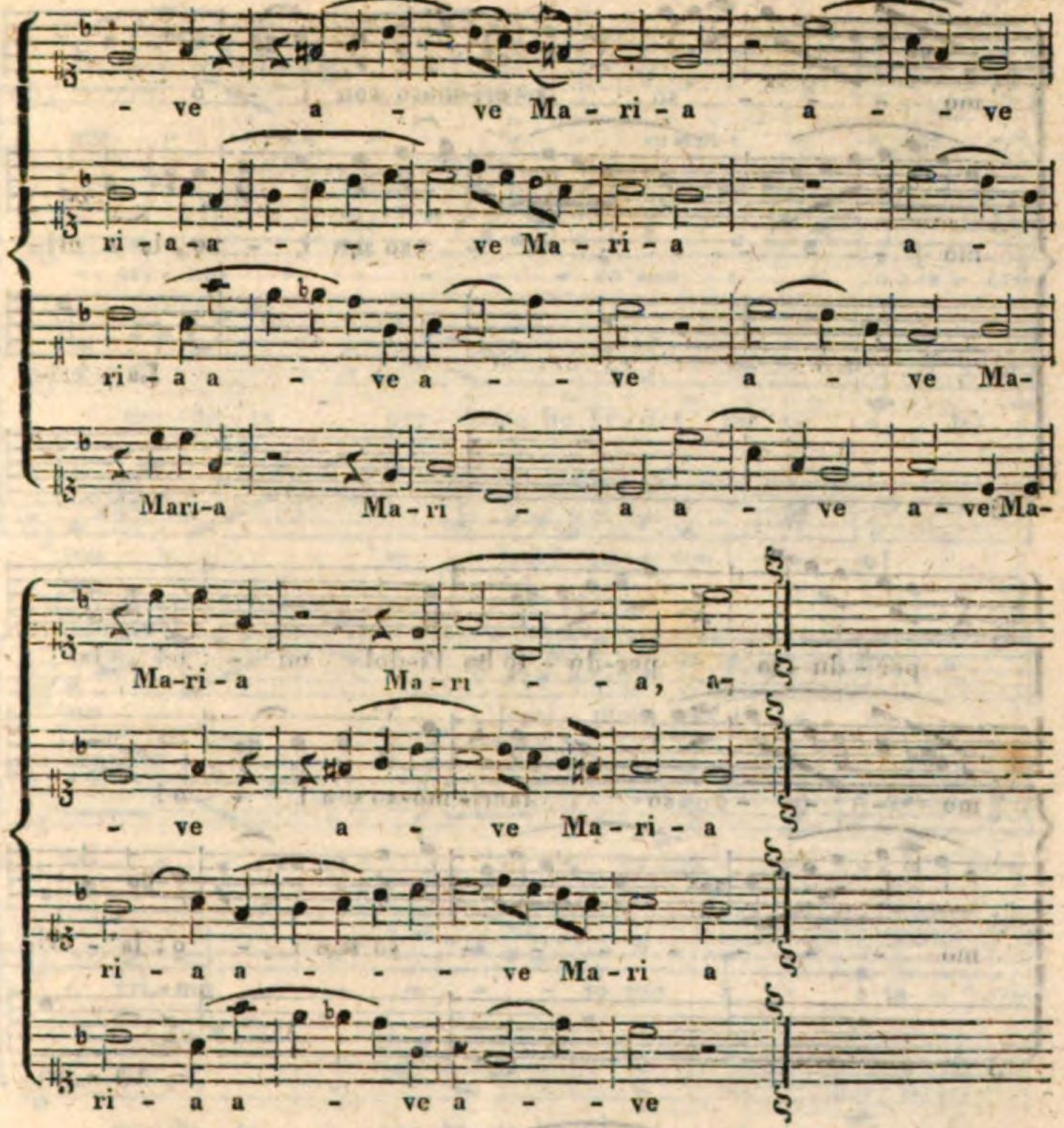
Vier Canons von W. A. Mozart.

Nr. 1. Vierstimmig.



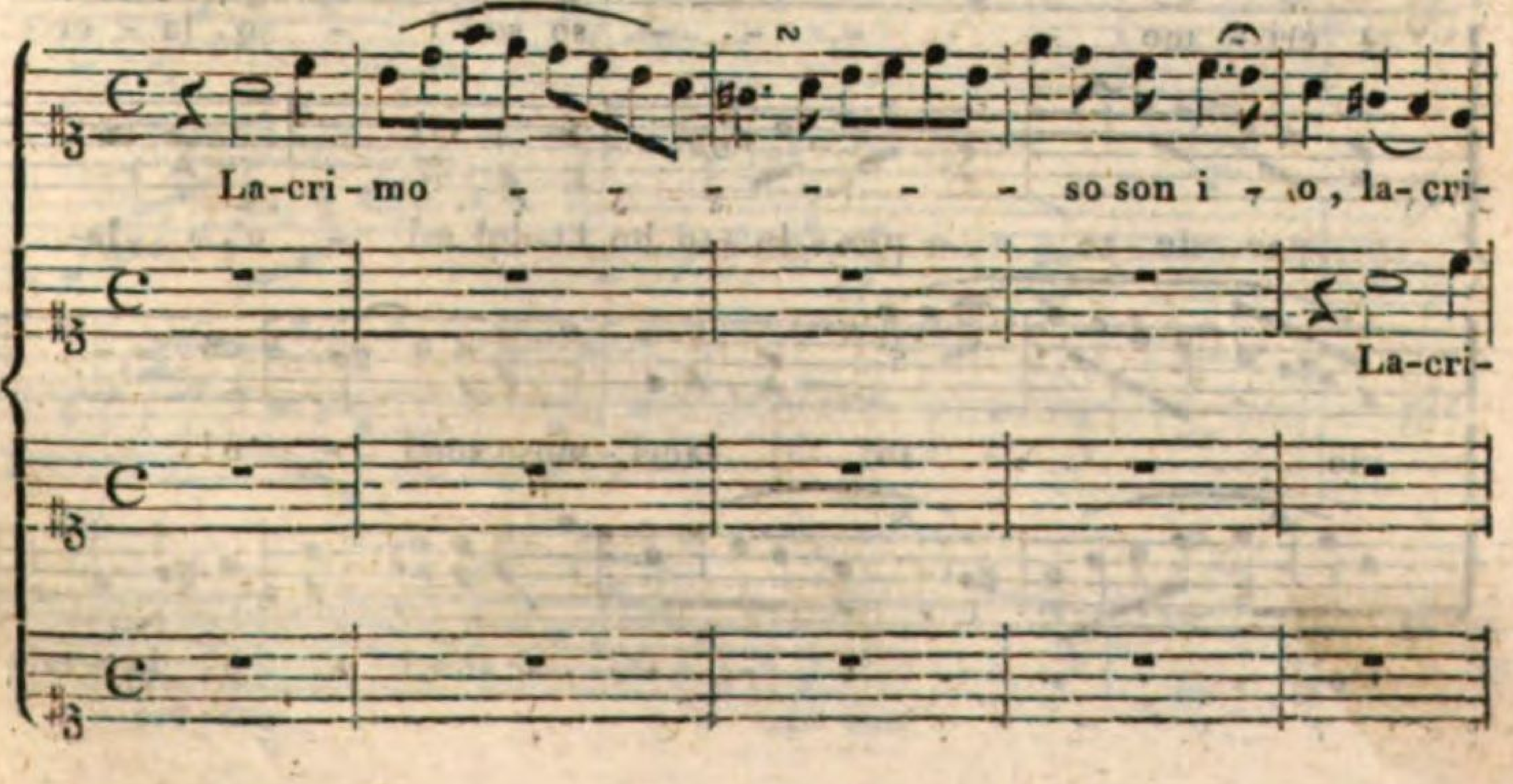


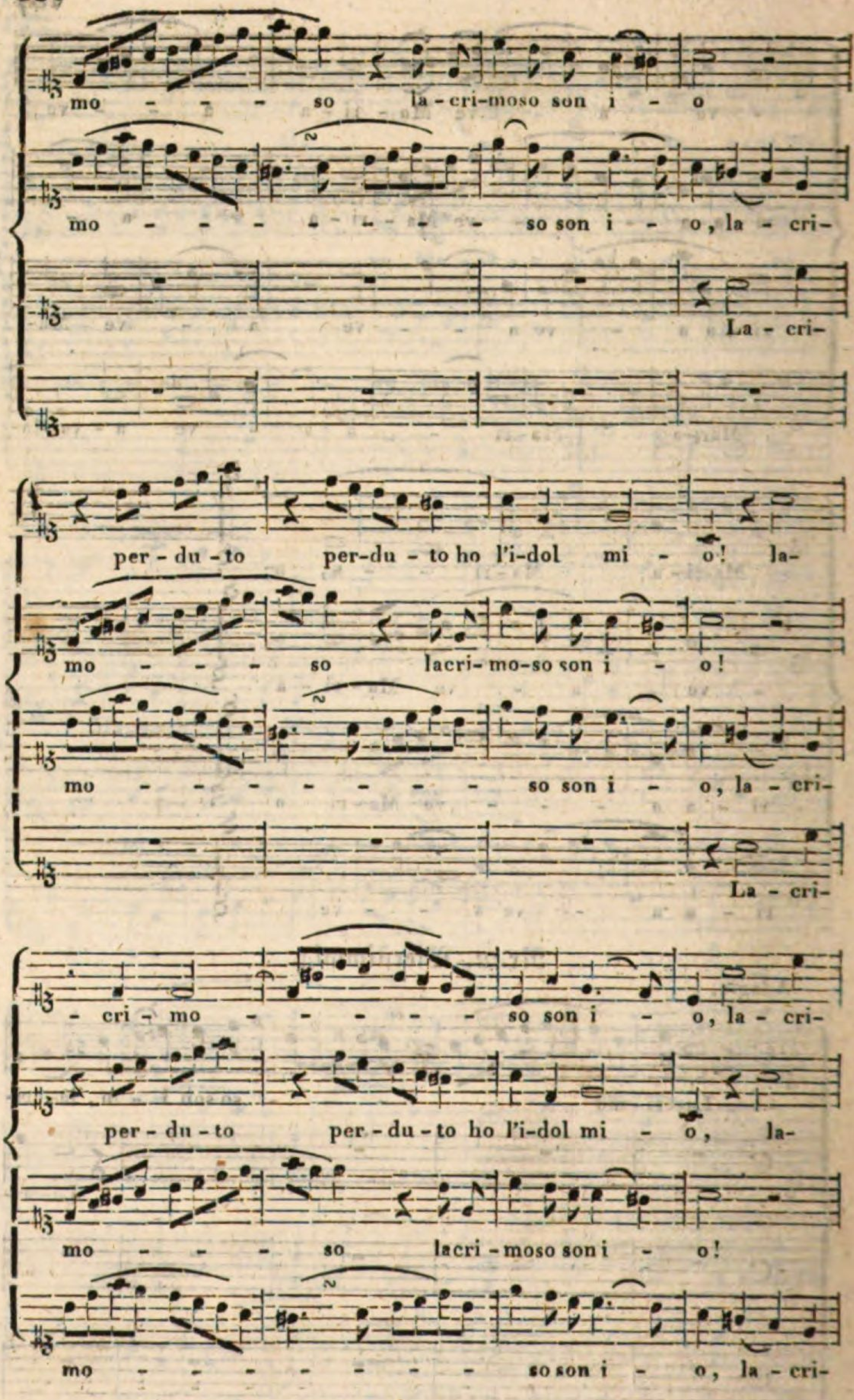

Mari - a, Ma - ri - a, a - ve a - ve Ma-
- ve, a - ve Ma - ri - a a - ve
ri - a a - - - ve Ma - ri - a a -
A - - ve Ma-
ri - a, a - - ve a - - ve a - ve Ma-
Mari-a, Ma-ri - - a a - ve a - ve Ma-
- ve a - - ve Ma - ri - a, a - ve
ri - a a - - - ve Ma - ri - a a -
ri - a, a - - - ve Ma - ri - a a -
ri - a a - ve a - - ve a - ve Ma-
Mari- a Ma-ri - - a a - ve a - ve Ma-
- ve a - ve Ma - ri - a a - ve

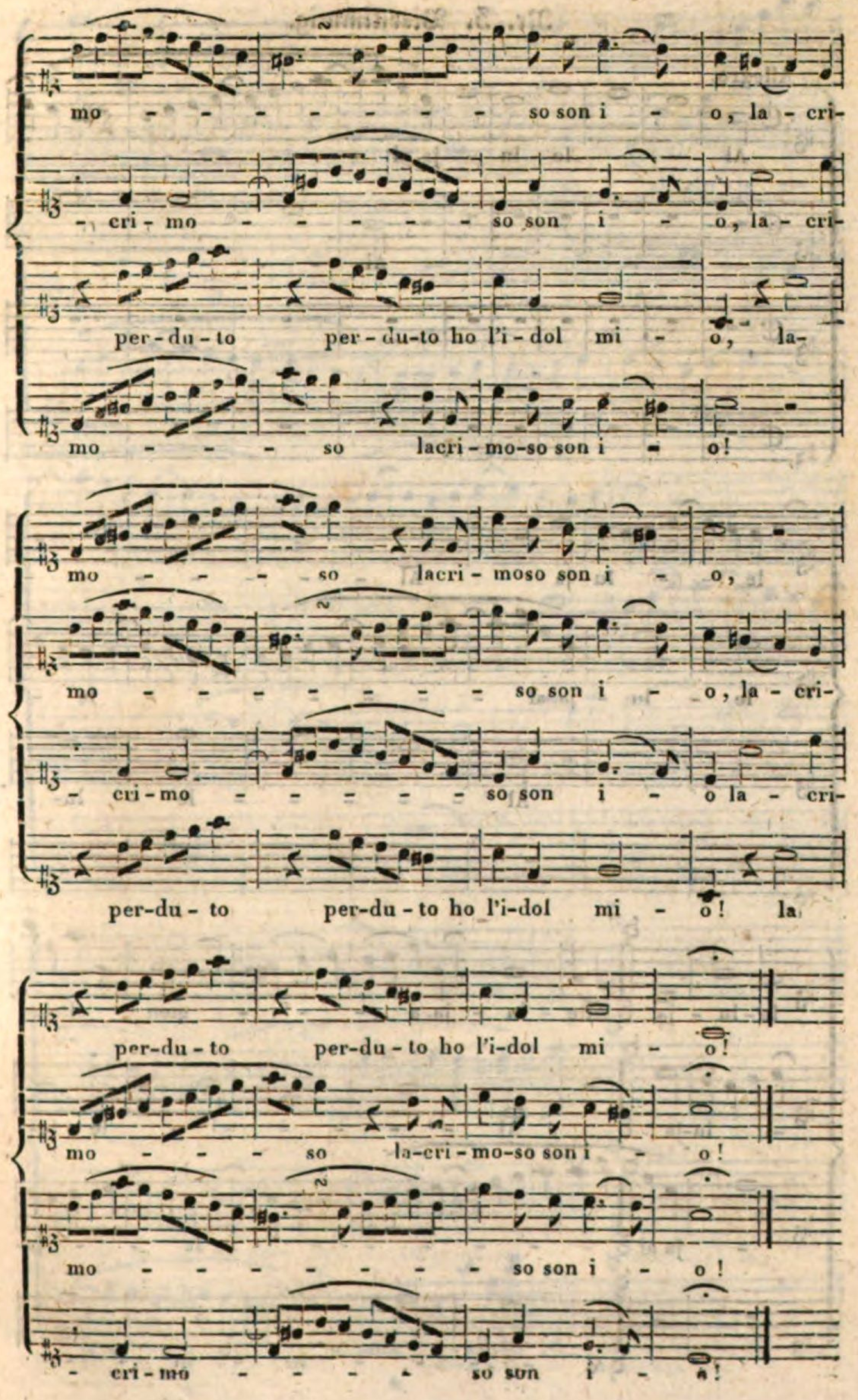


Nr. 2. Vierstimmig.

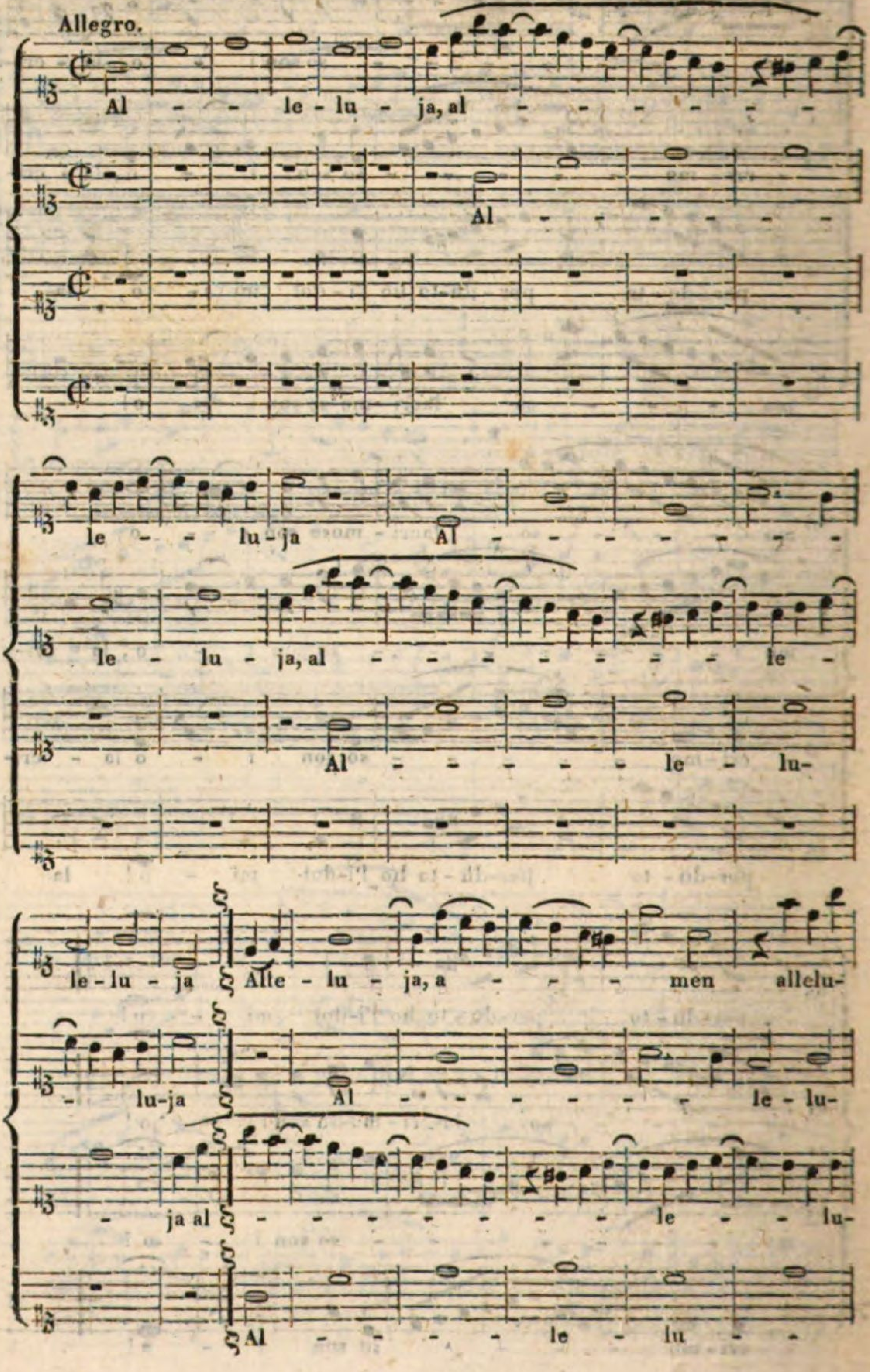
Adagio.

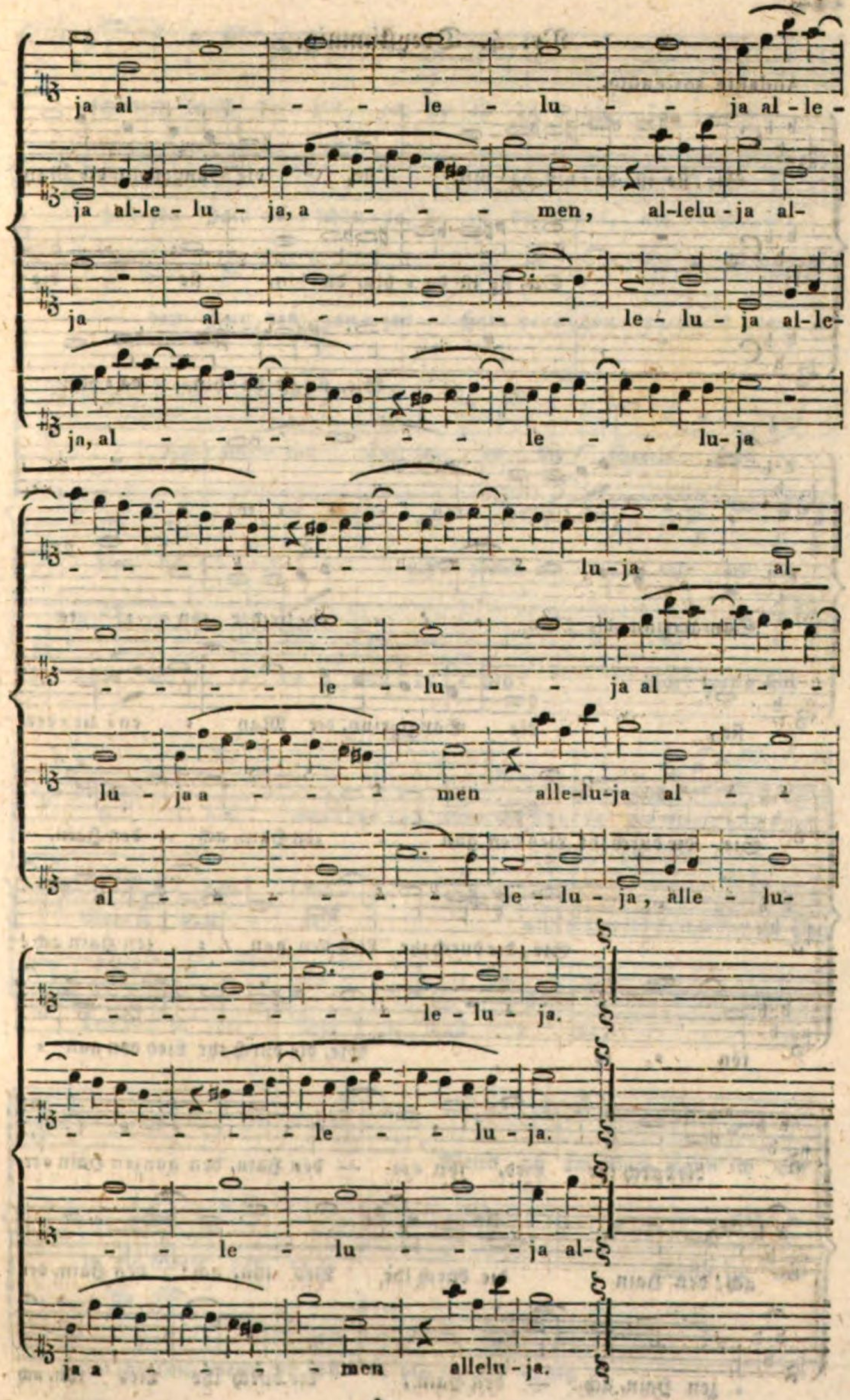



mo - - - so la-cri-moso son i - o
mo - - - - - - - - so son i - o, la - cri-
La - cri-
per - du - to per-du - to ho l'i-dol mi - o! la-
mo - - - so lacri- mo-so son i - o!
mo - - - - - - - - so son i - o, la - cri-
La - cri-
- cri - mo - - - - - - so son i - o, la - cri-
per - du - to per - du - to ho l'i-dol mi - o, la-
mo - - - so lacri - moso son i - o!
mo - - - - - - - - so son i - o, la - cri-


mo - - - - - - - - so son i - o, la - cri-
- cri - mo - - - - - so son i - o, la - cri-
per - du - to per - du-to ho l'i - dol mi - o, la-
mo - - - - so lacri - mo-so son i - o!
mo - - - - so lacri - moso son i - o,
mo - - - - - - - - so son i - o, la - cri-
- cri - mo - - - - - so son i - o la - cri-
per-du - to per-du - to ho l'i-dol mi - o! la
per-du - to per-du - to ho l'i-dol mi - o!
mo - - - so la-cri - mo-so son i - o!
mo - - - - - - - - so son i - o!
- cri - mo - - - - so son i - o!

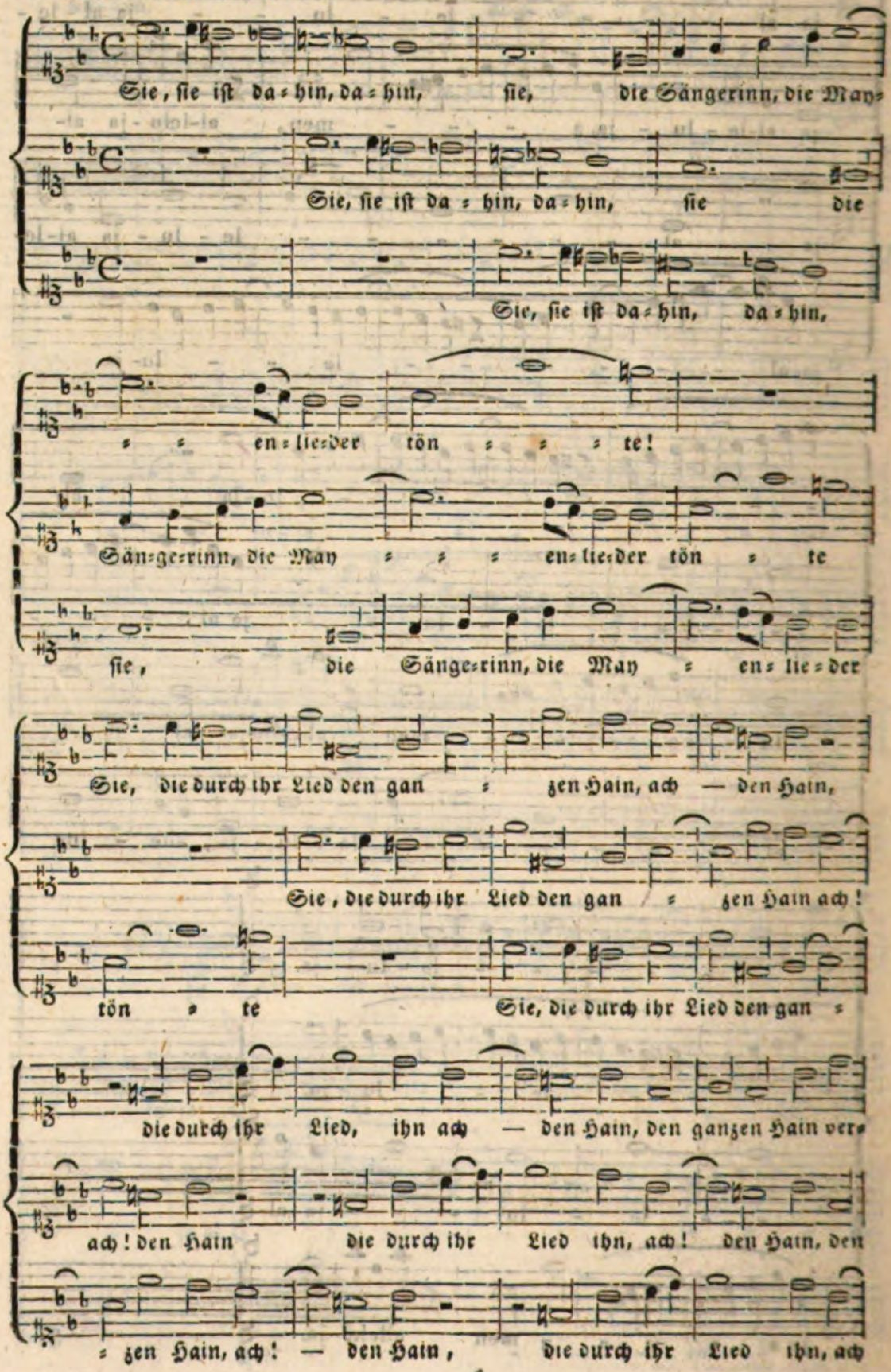
Nr. 3. Vierstimmig.

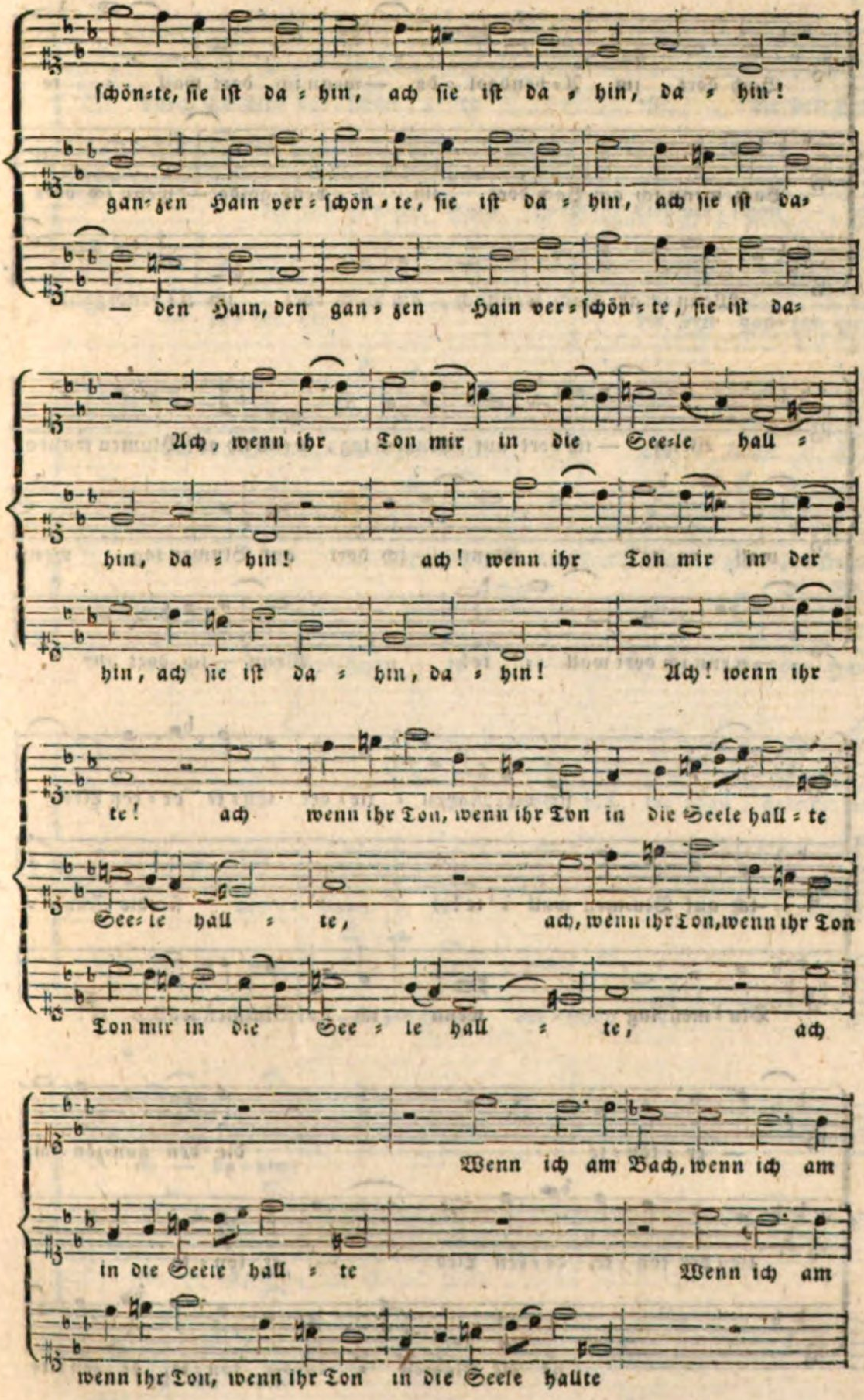


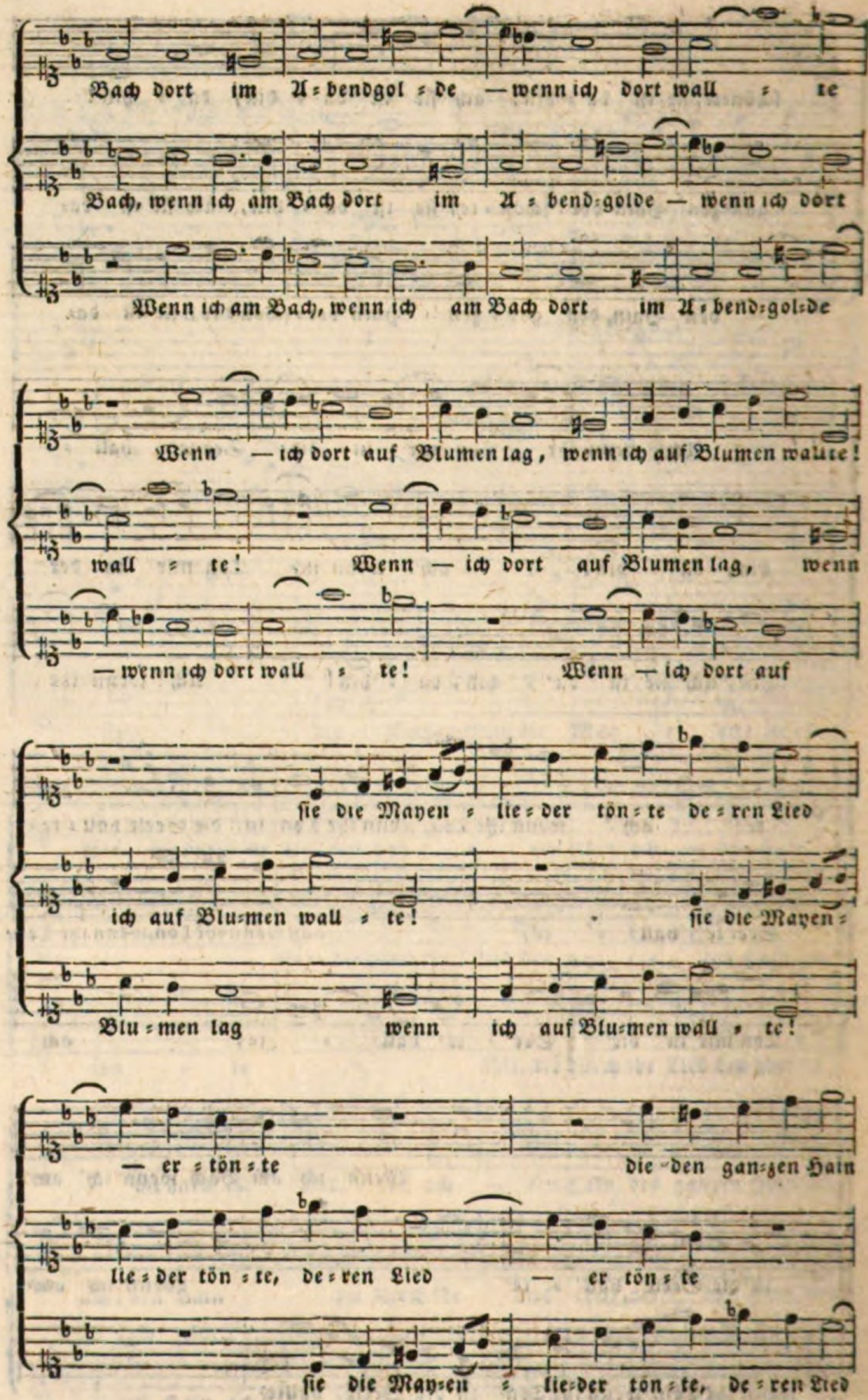

ja al - - - - le - lu - - ja al - le -
ja al-le - lu - ja, a - - - men, al-lelu - ja al-
ja al - - - - - - le - lu - ja al-le-
ja, al - - - - - - le - - lu- ja
- - - - - - - - - - lu - ja al-
- - - - le - lu - - ja al - - -
lu - ja a - - - men alle-lu-ja al - -
al - - - - - - le - lu - ja, alle - lu-
- - - - - - le - lu - ja.
- - - - - le - - lu - ja.
- - le - lu - - - ja al-
ja a - - - - men allelu - ja.

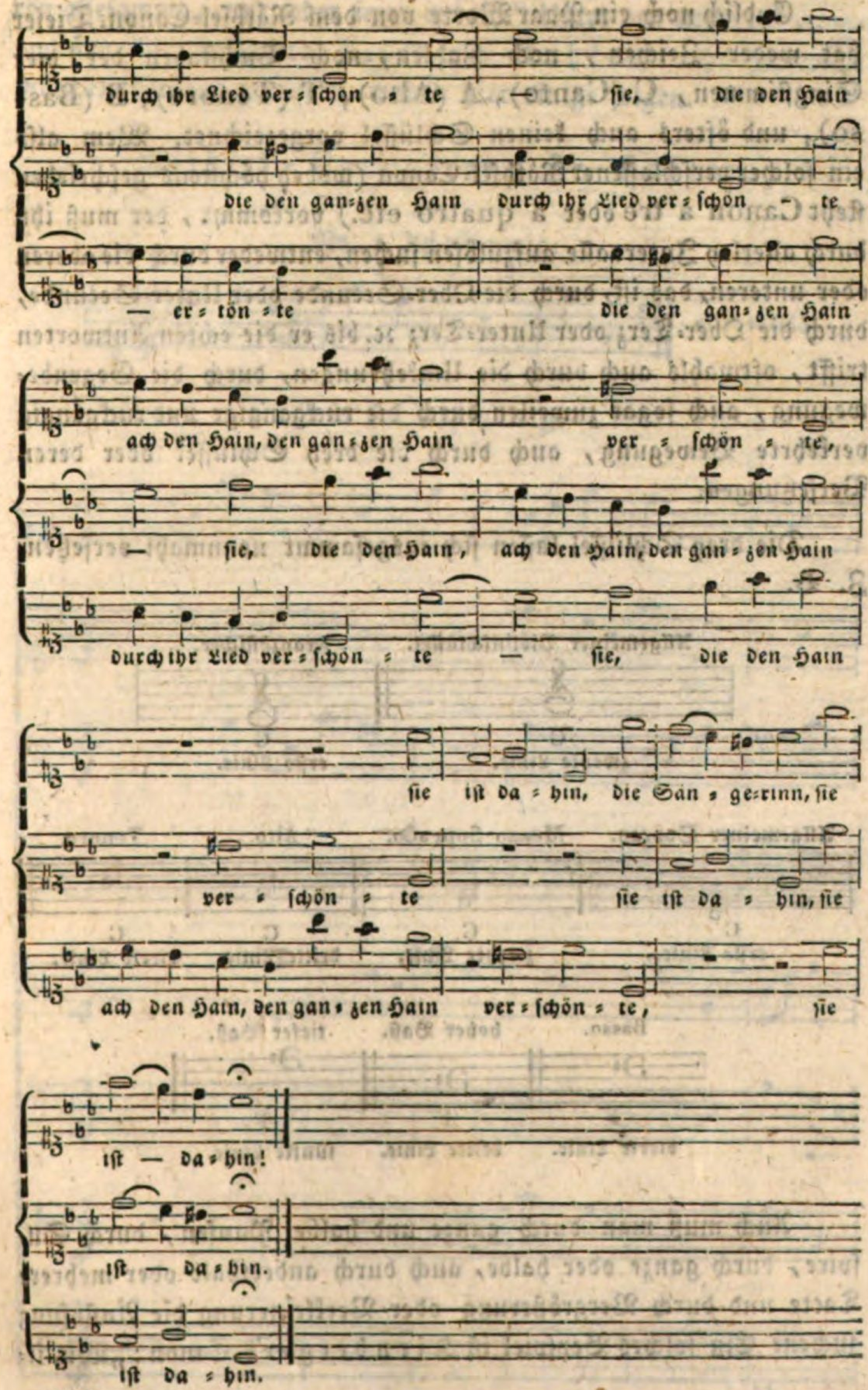
Nr. 4. Dreystimmig.

Andante sostenuto.



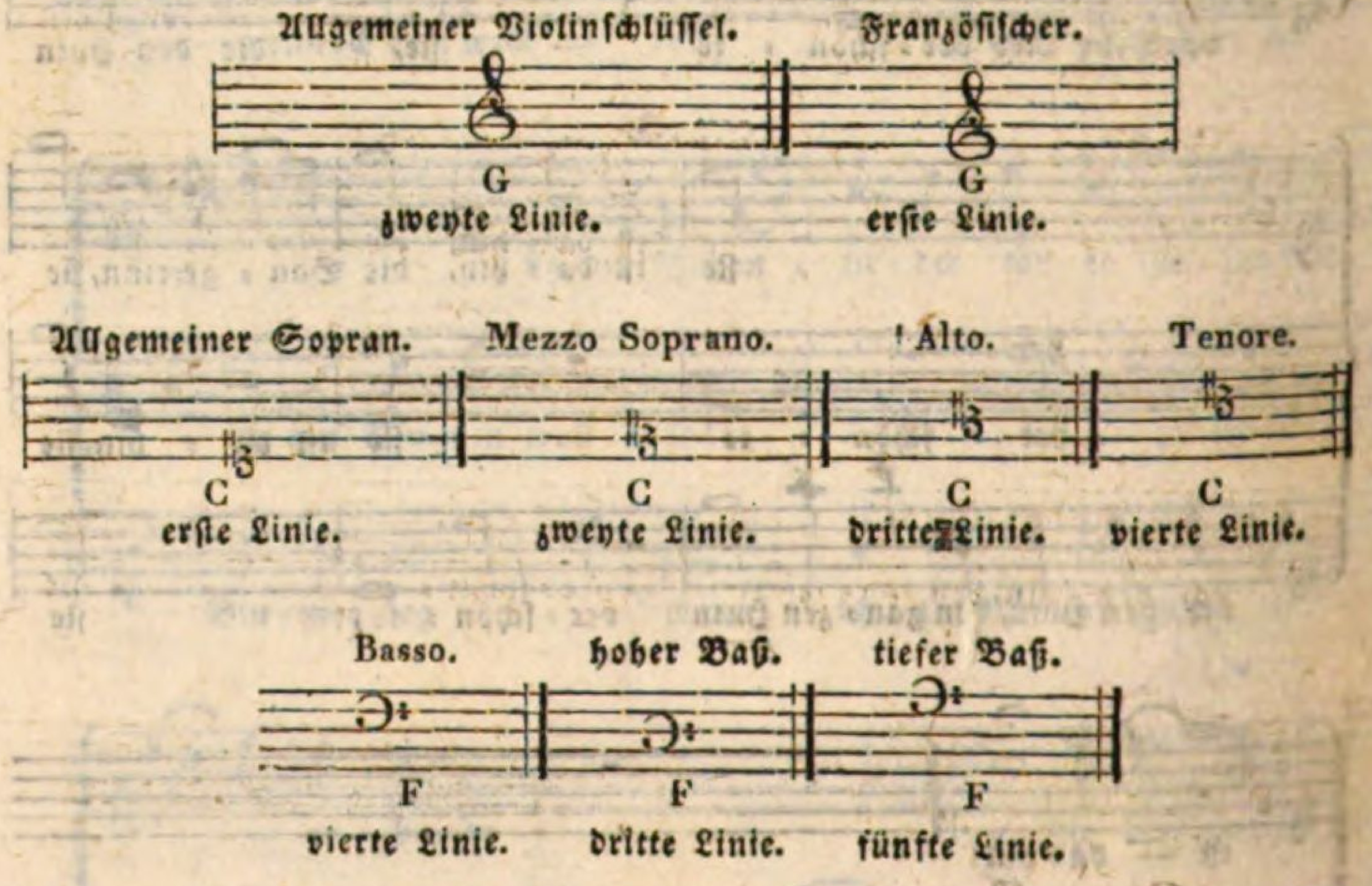

schön=te, sie ist da = hin, ach sie ist da = hin, da = hin!
gan=zen Hain ver=schön=te, sie ist da = hin, ach sie ist da=
— den Hain, den gan=zen Hain ver=schön=te, sie ist da=
Ach, wenn ihr Ton mir in die Seele hall =
hin, da = hin! ach! wenn ihr Ton mir in der
hin, ach sie ist da = hin, da = hin! Ach! wenn ihr
te! ach wenn ihr Ton, wenn ihr Ton in die Seele hall = te
See= le hall = te, ach, wenn ihr Ton, wenn ihr Ton
Ton mir in die See = le hall = te, ach
Wenn ich am Bach, wenn ich am
in die Seele hall = te Wenn ich am
wenn ihr Ton, wenn ihr Ton in die Seele hallte


Bach dort im A = bendgol = de — wenn ich dort wall = te
Bach, wenn ich am Bach dort im A = bend=golde — wenn ich dort
Wenn ich am Bach, wenn ich am Bach dort im A = bend=gol=de
Wenn — ich dort auf Blumen lag, wenn ich auf Blumen wallte!
wall = te! Wenn — ich dort auf Blumen lag, wenn
— wenn ich dort wall = te! Wenn — ich dort auf
sie die Mayen = lie = der tön = te de = ren Lied
ich auf Blu=men wall = te! sie die Mayen =
Blu = men lag wenn ich auf Blu=men wall = te!
— er = tön = te die den gan=zen Hain
lie = der tön = te, de = ren Lied — er tön = te
sie die May=en = lie=der tön = te, de = ren Lied


durch ihr Lied ver = schön = te — sie, die den Hain
die den gan=zen Hain durch ihr Lied ver = schön — te
— er = tön = te die den gan = zen Hain
ach den Hain, den gan = zen Hain ver = schön = te,
— sie, die den Hain, ach den Hain, den gan = zen Hain
durch ihr Lied ver = schön = te — sie, die den Hain
sie ist da = hin, die Sän = ge=rinn, sie
ver = schön = te sie ist da = hin, sie
ach den Hain, den gan = zen Hain ver = schön = te, sie
ist — da = hin!
ist — da = hin.
ist da = hin.

Endlich noch ein Paar Worte von dem Räthsel-Canon. Dieser hat weder Zeichen, noch Zahlen, noch Buchstaben der vier Singstimmen, C (Canto), A (Alto), T (Tenore), B (Basso), und öfters auch keinen Schlüssel vorgezeichnet. Wem also ein solcher verschlossener Räthsel-Canon (wobey höchstens geschrieben steht Canon a tre oder a quatro etc.) vorkommt, der muß ihn durch allerley Intervalle aufzulösen suchen, entweder durch die oberen oder unteren, das ist, durch die Ober-Secunde oder Unter-Secunde, durch die Ober-Terz oder Unter-Terz ꝛc. bis er die echten Antworten trifft, oftmahls auch durch die Umkehrungen, durch die Gegenbewegung, auch sogar zuweilen durch die rückgängige und rückgängig verkehrte Bewegung, auch durch die drey Schlüssel oder deren Versetzungen.

Die drey Schlüssel lassen sich insgesammt neunmahl versetzen. Z. B.

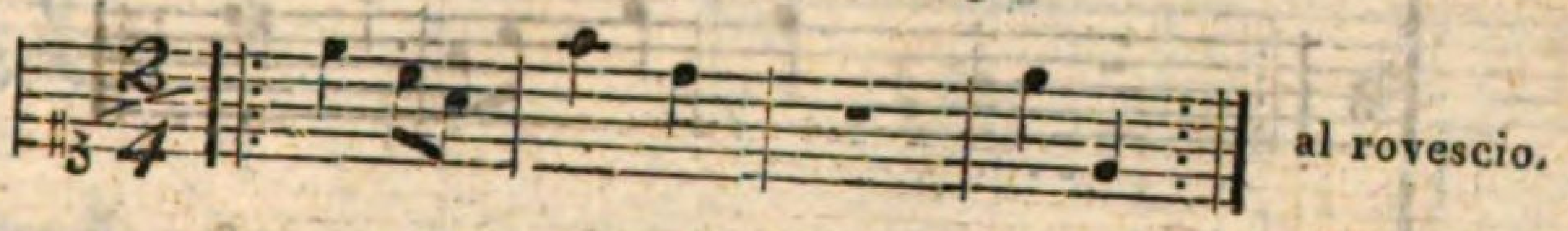


Auch muß man durch ganze und halbe Pausen, durch Suspire, durch ganze oder halbe, auch durch anderthalb oder mehrere Tacte und durch Vergrößerung oder Verkleinerung die Auflösung suchen. Ein solches Beyspiel ist Kirnberger's Canon: „Wir ir-

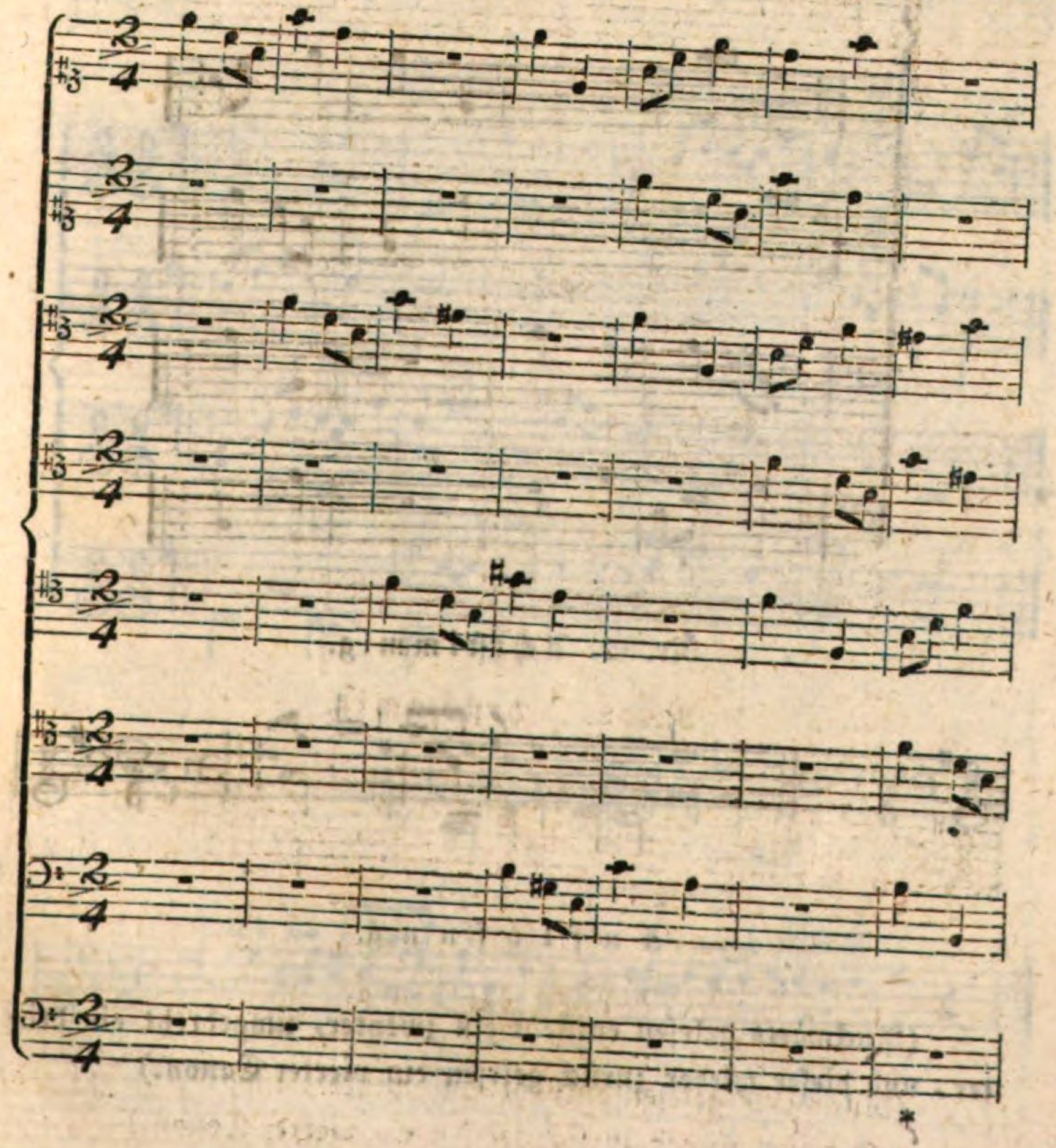
ren allesammt, nur jeder irret anders." Unter den neueren Componisten hat besonders Friedrich Kuhlau recht sinnreiche Räthsel-Canons geliefert, wovon hier einige folgen.

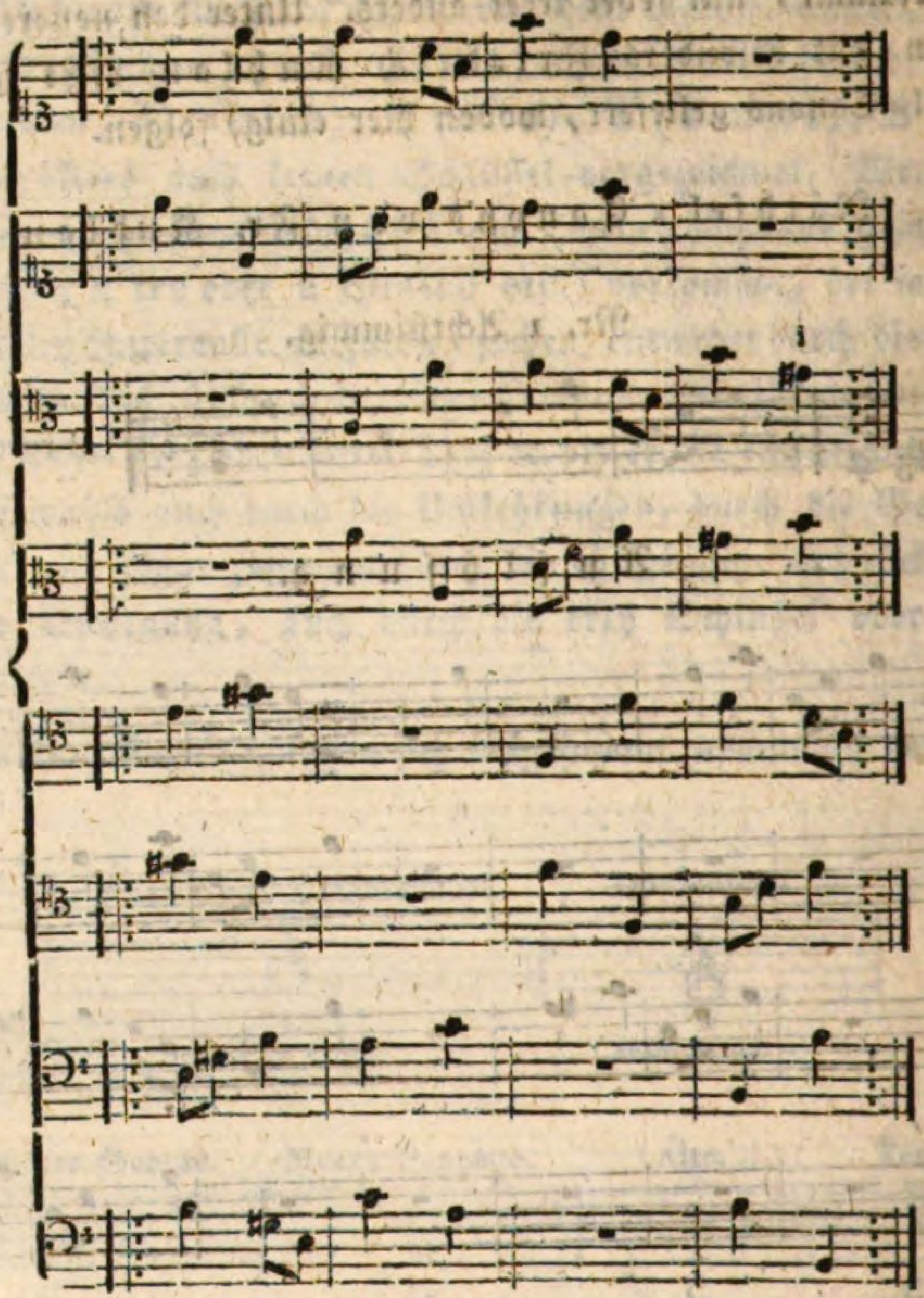
Räthsel-Canon's von Fr. Kuhlau.

Nr. 1 Achtstimmig.

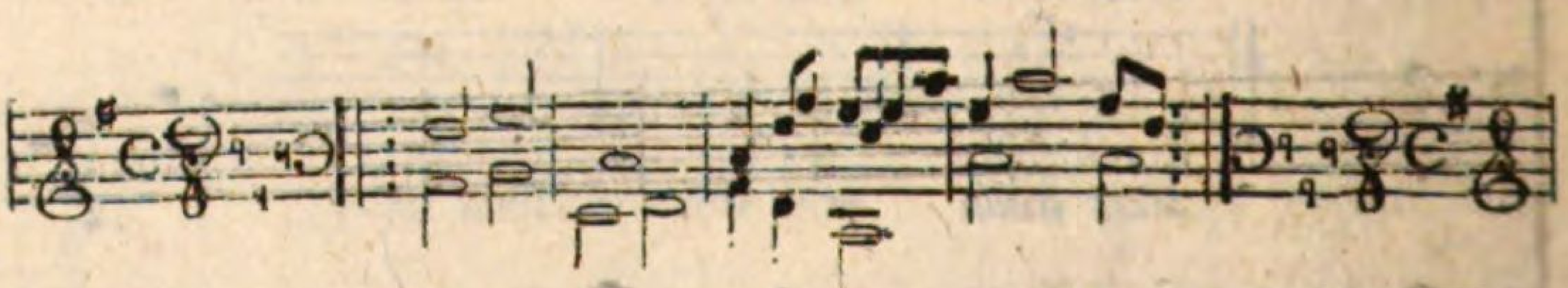


Auflösung.



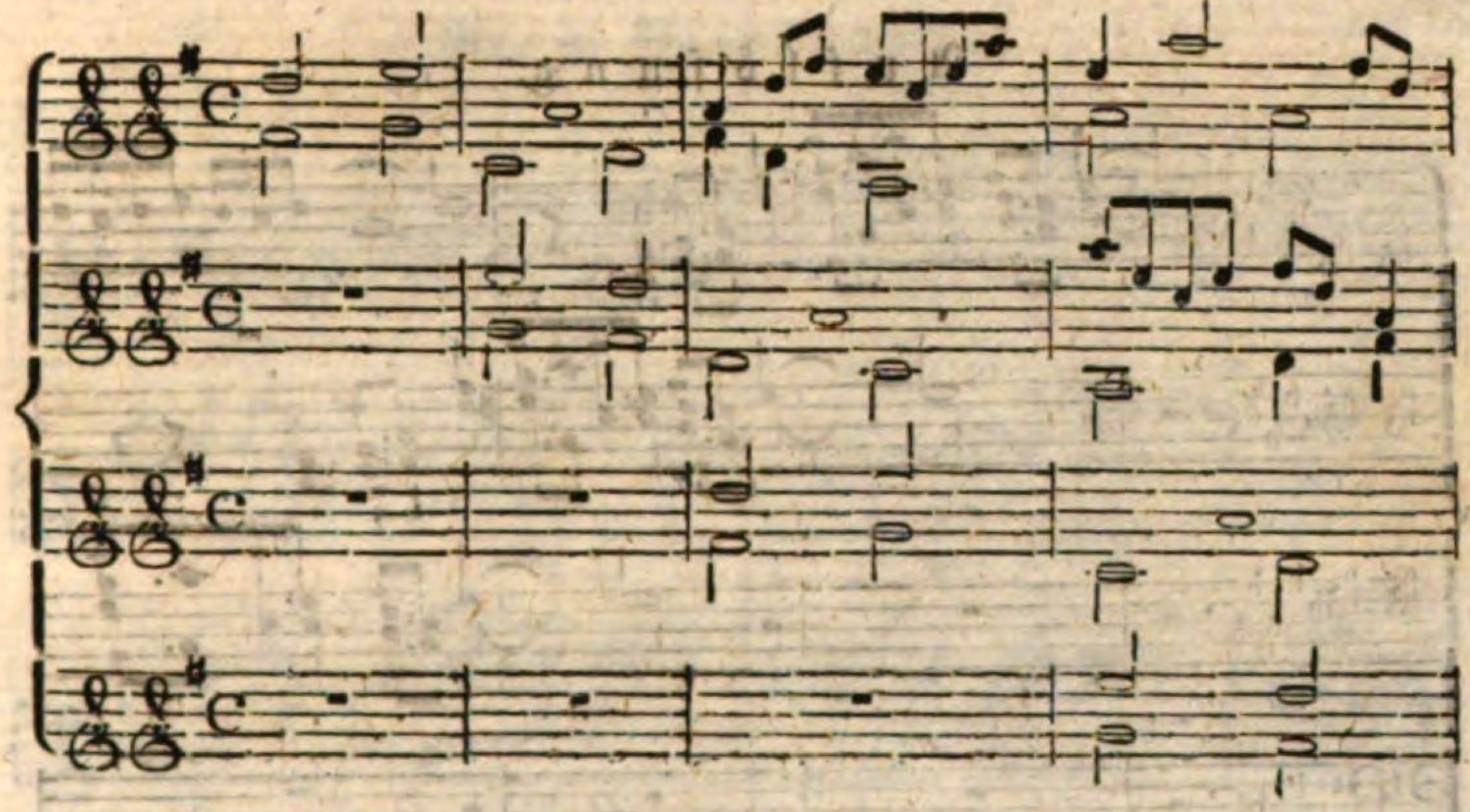


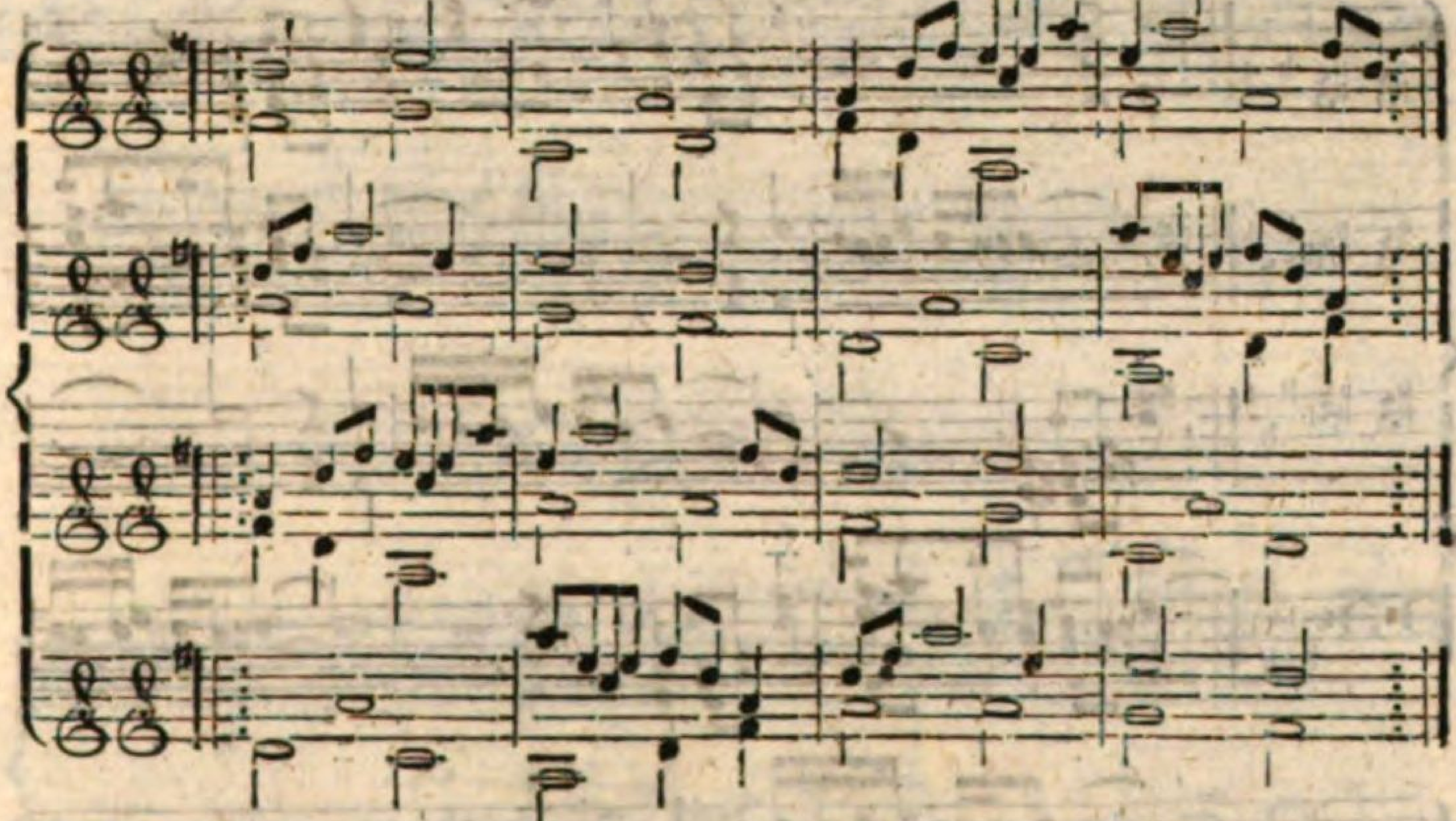
Nr. 2. Achtstimmig.



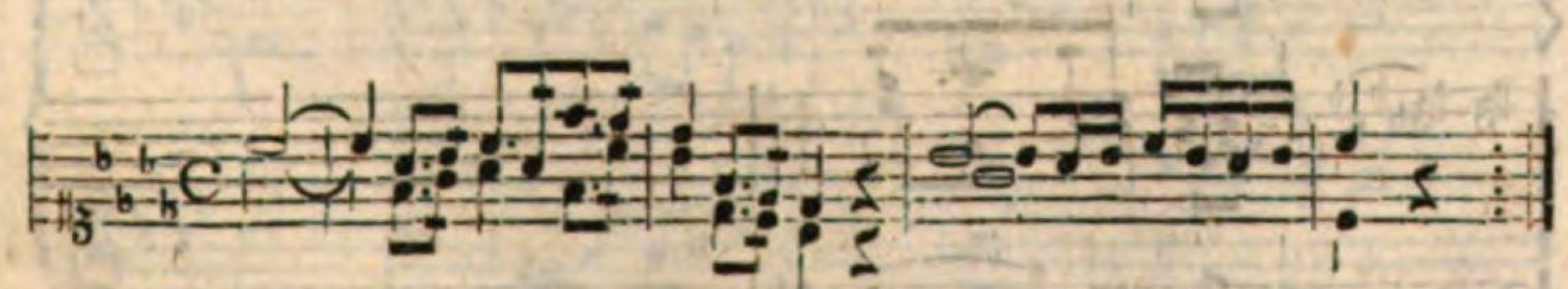
Auflösung.

(Rückwärts gelesen entsteht ein zweyter, umgedreht ein dritter, und dieser wieder zurück gelesen ein vierter Canon.)

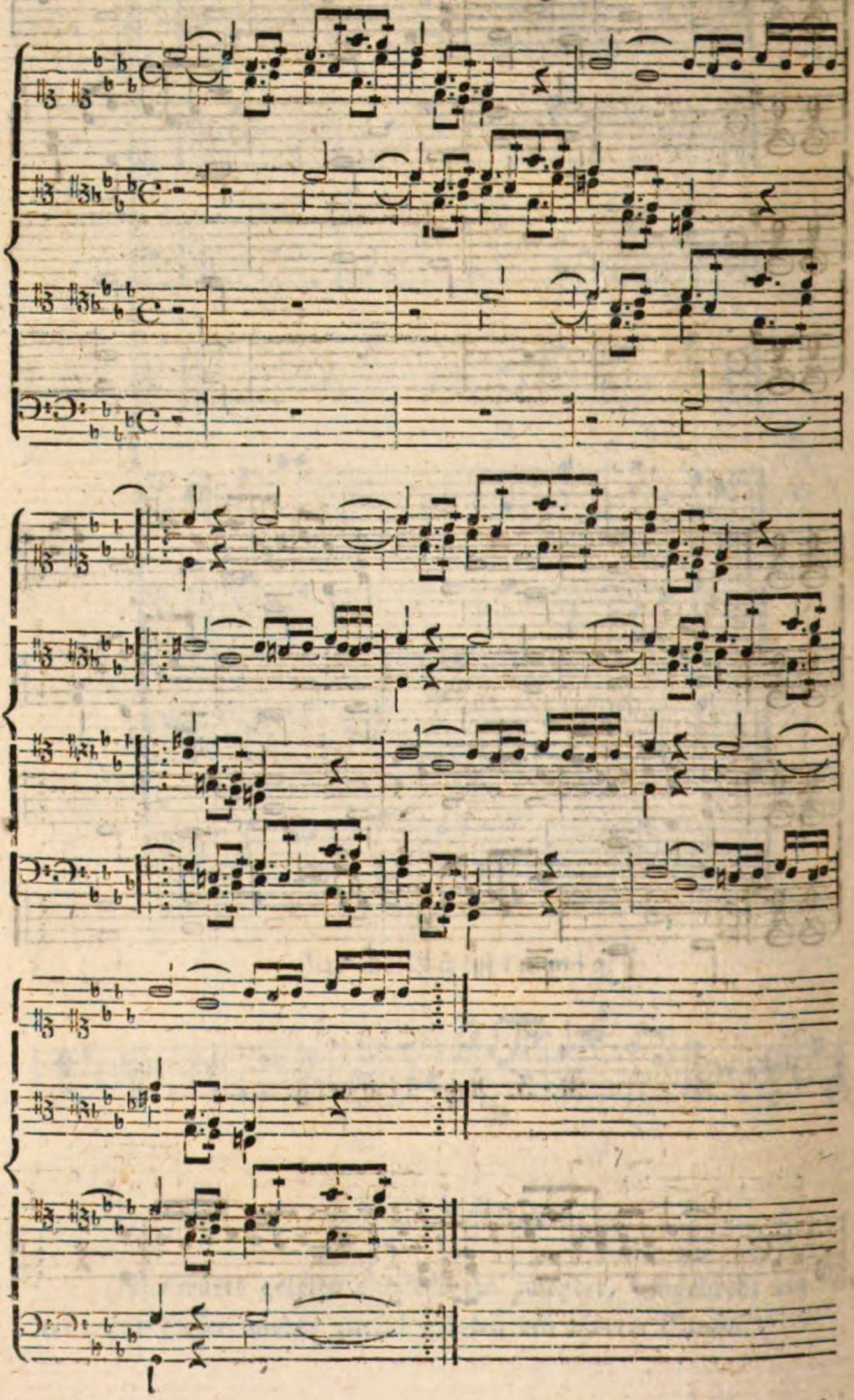




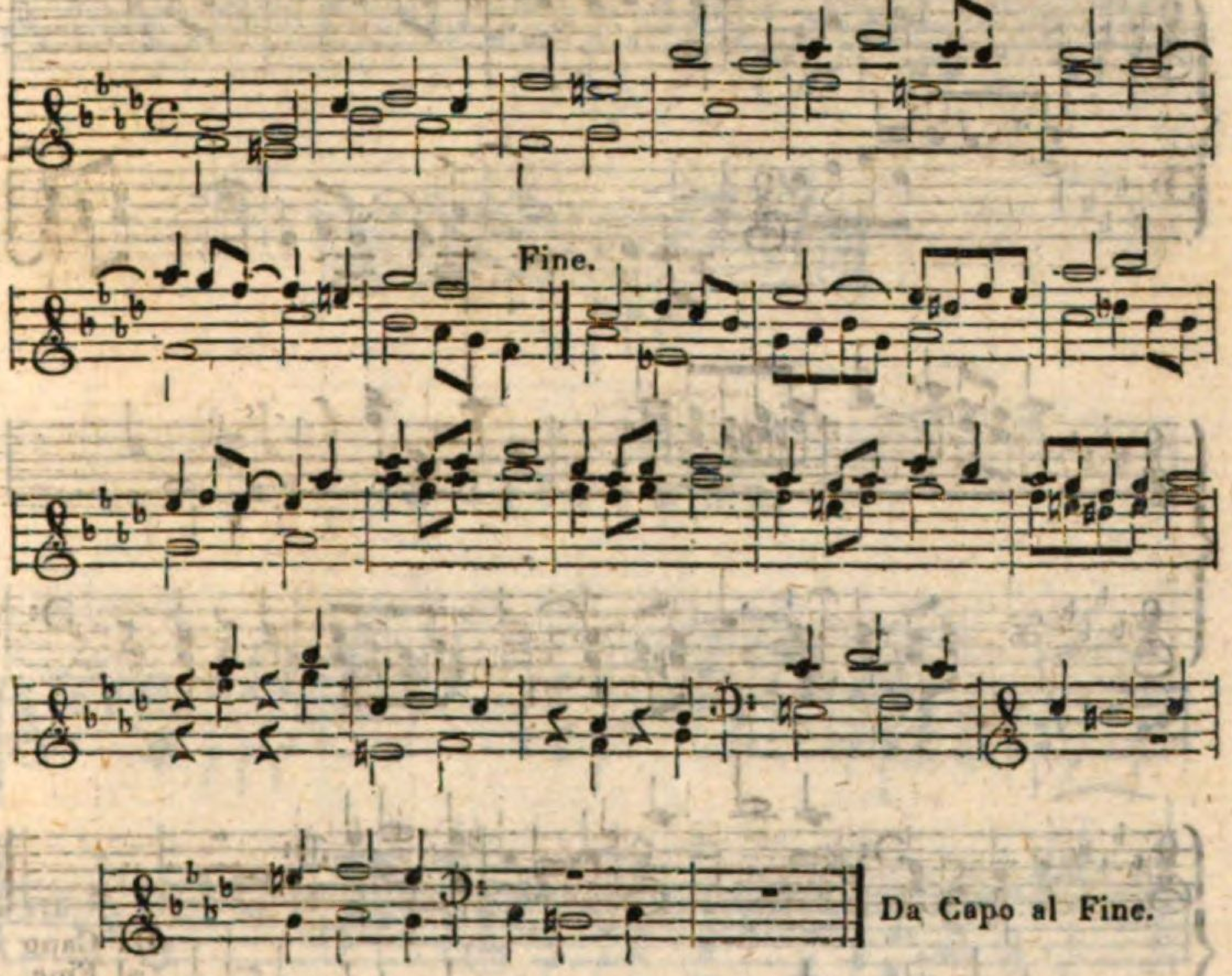
N. 3. Acht-stimmig.



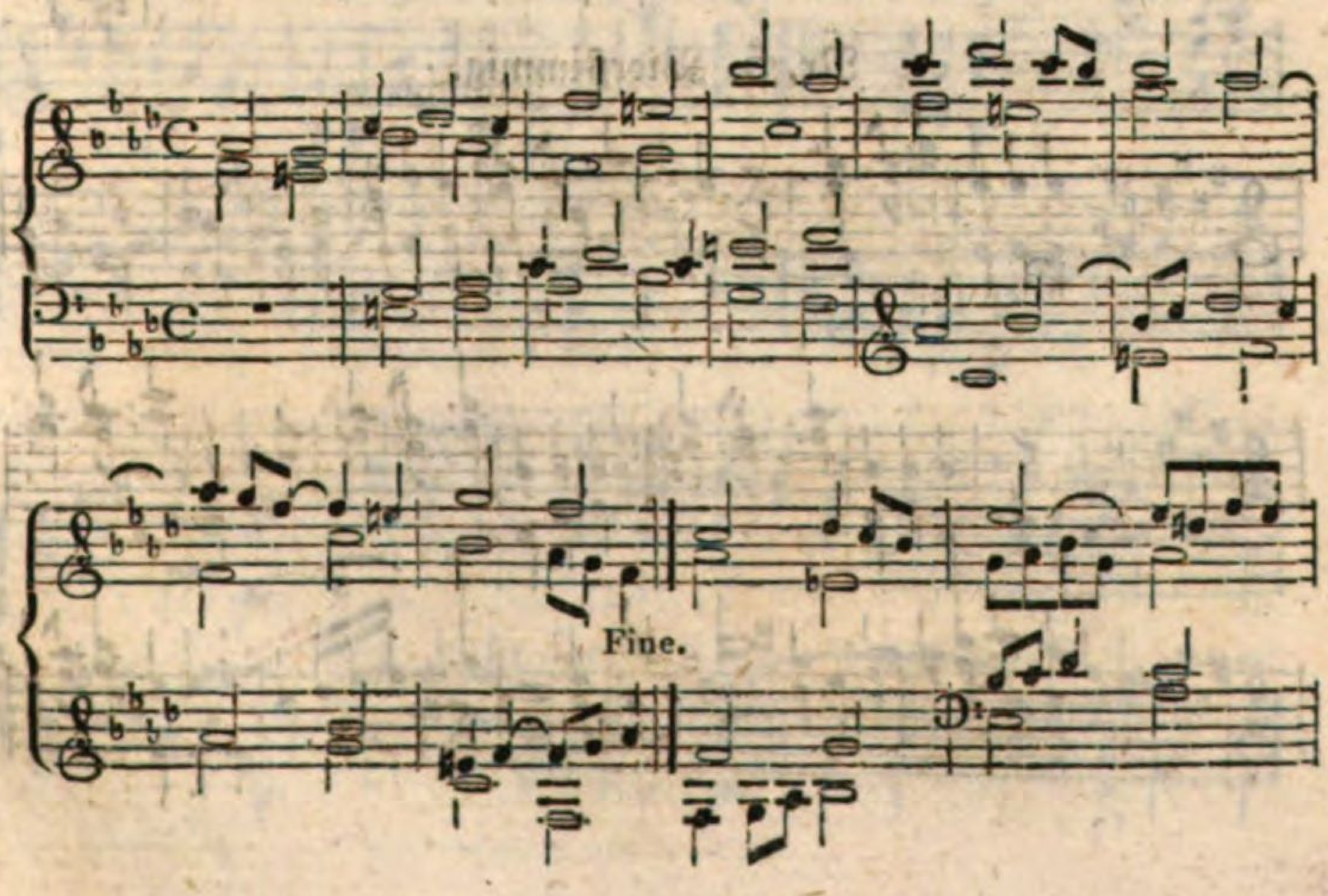
Auflösung.

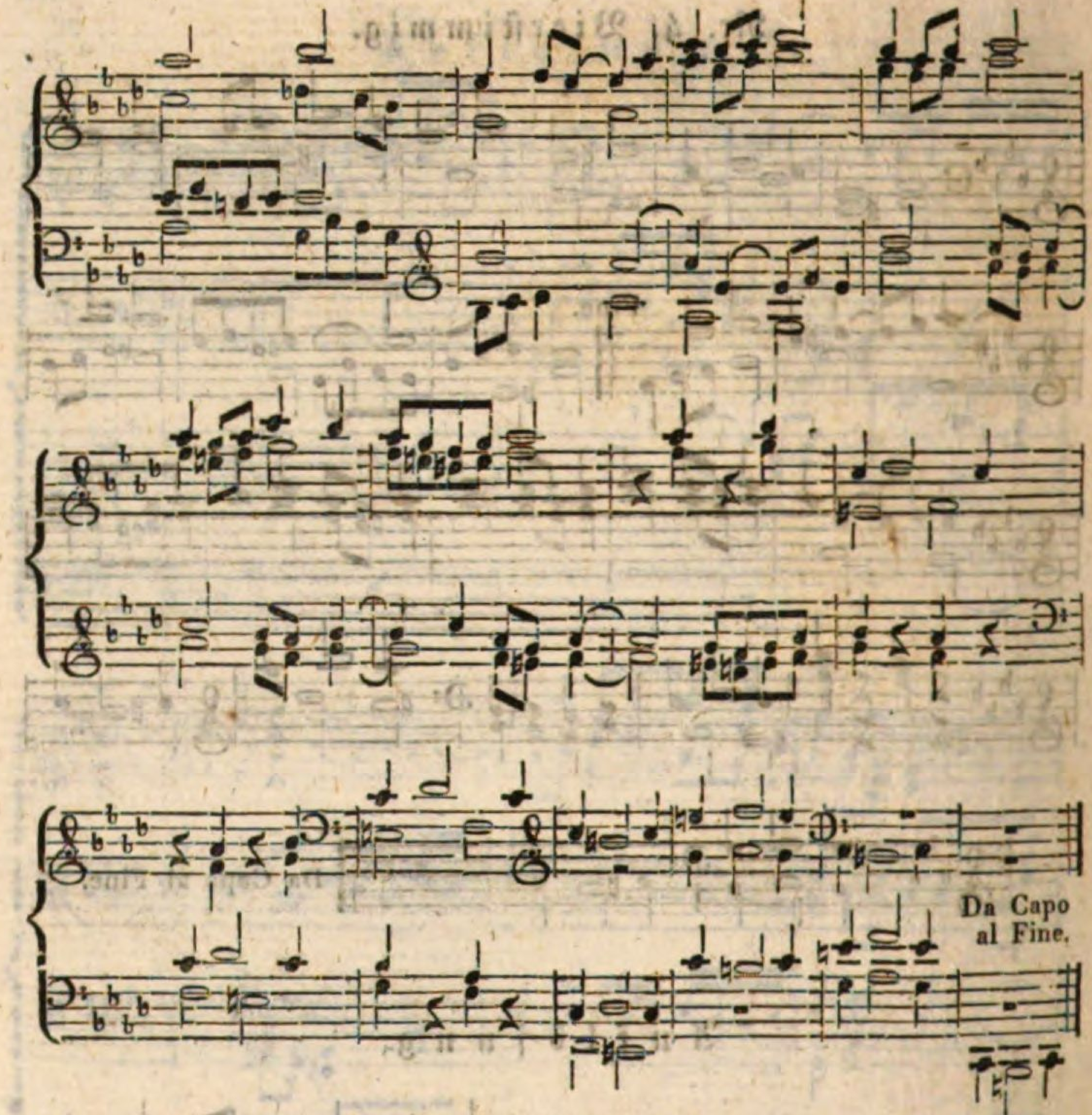


Nr. 4. Vierstimmig.

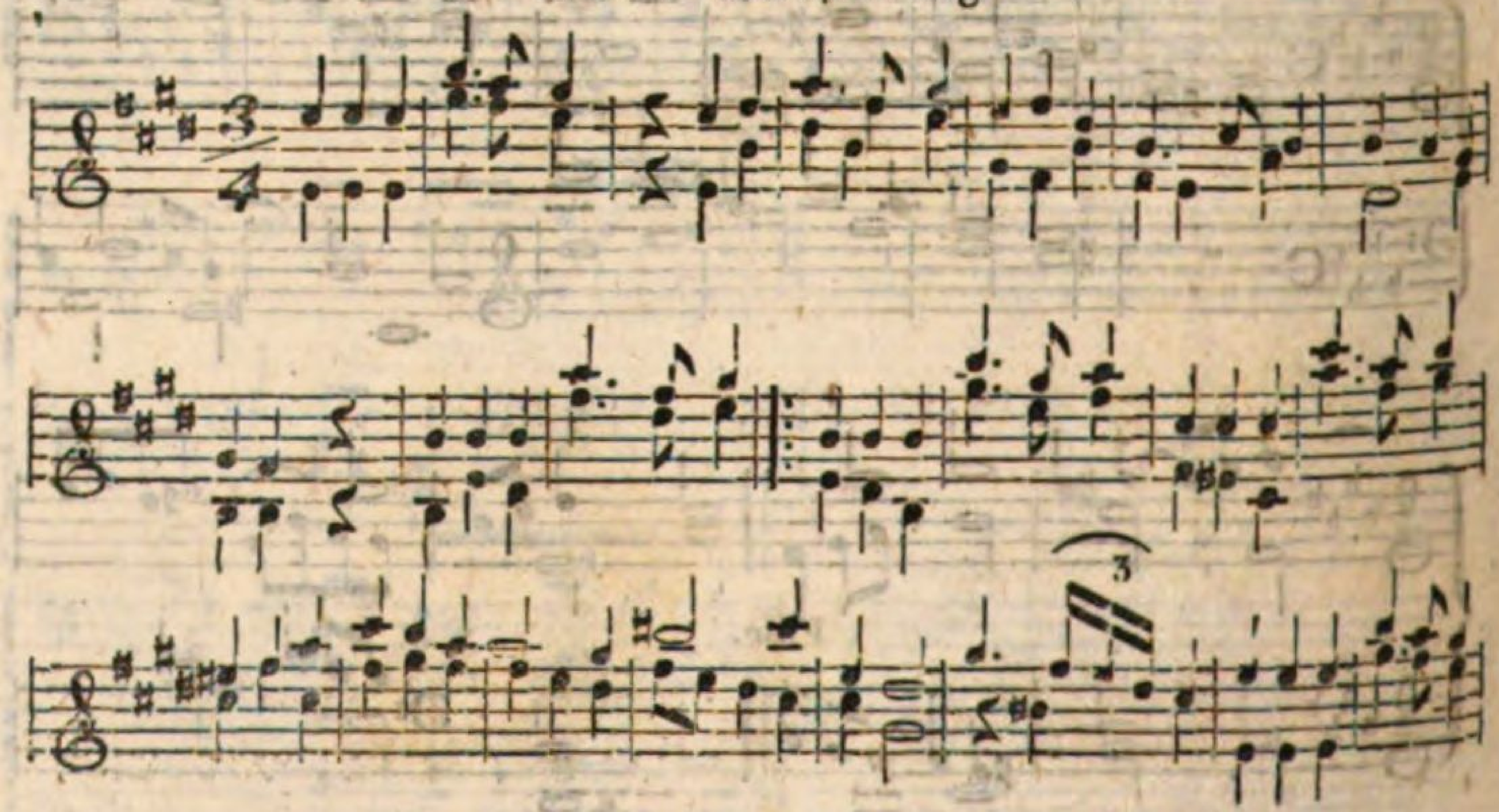


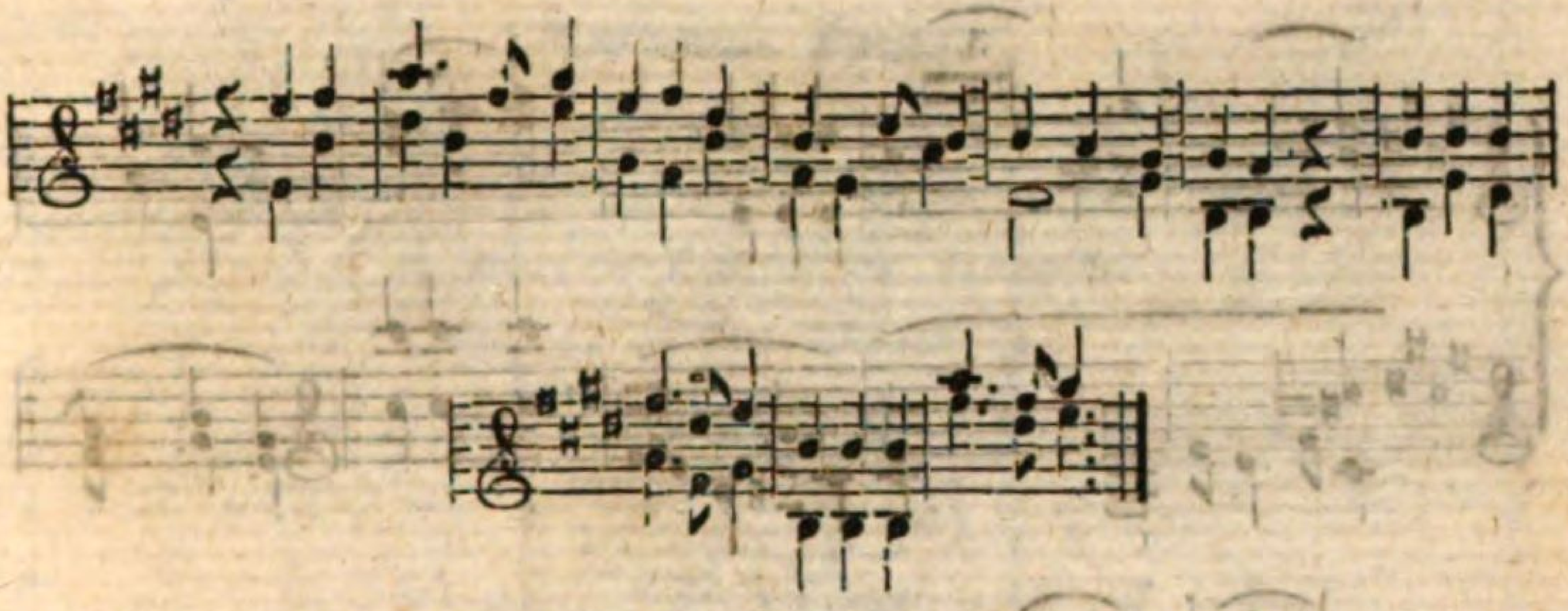
Auflösung.



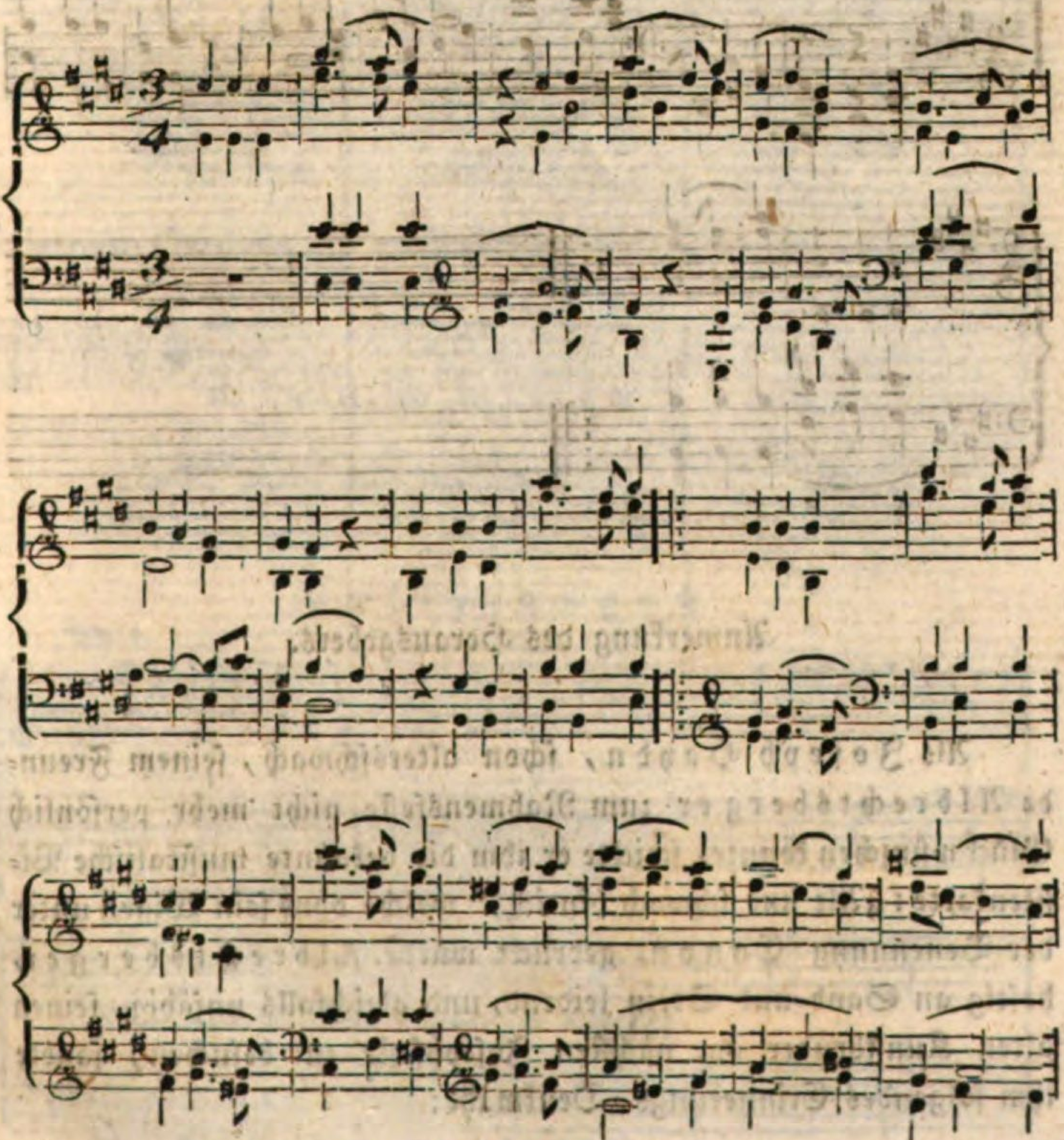


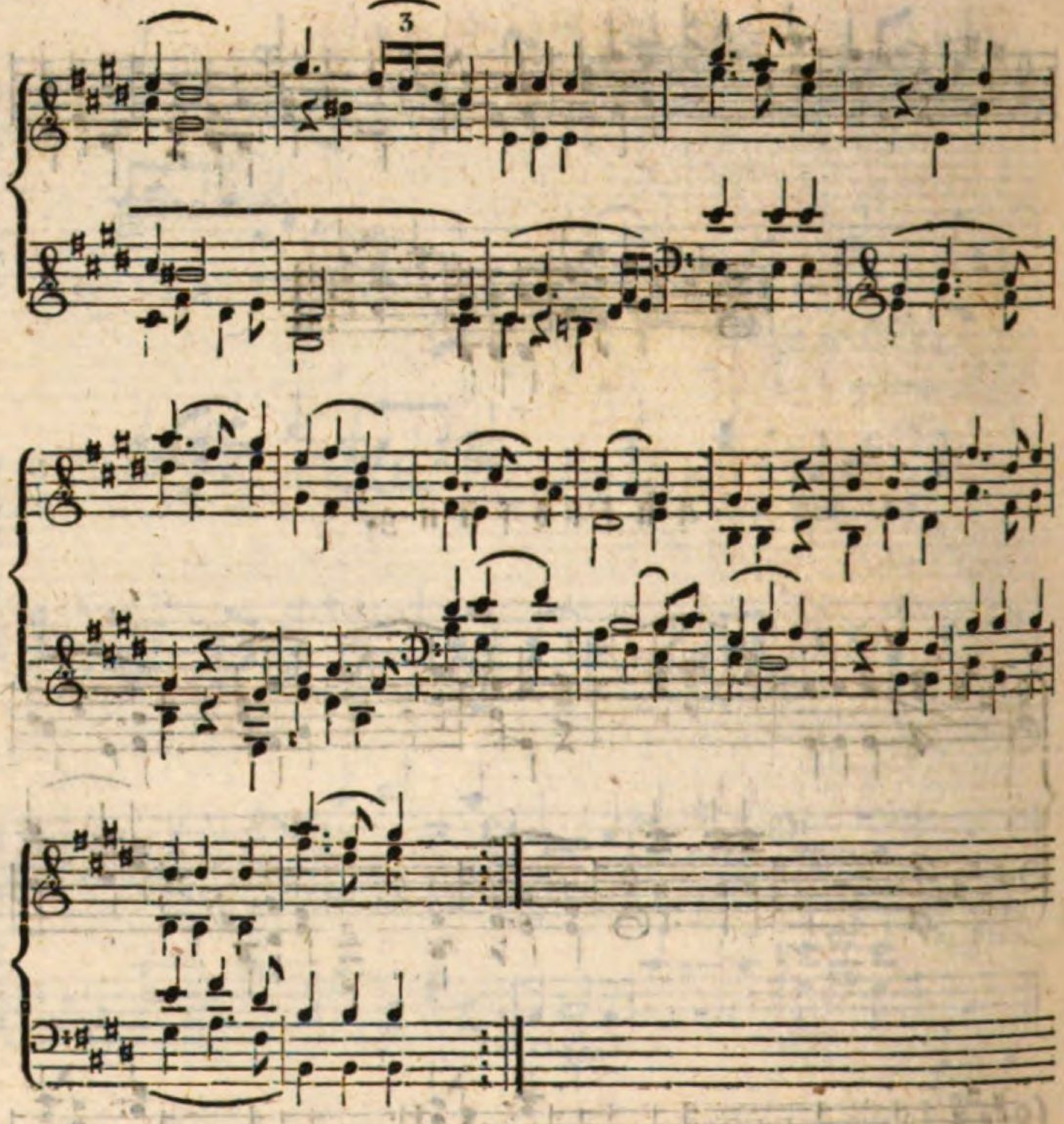
Nr. 5. Vierstimmig.





Auflösung.



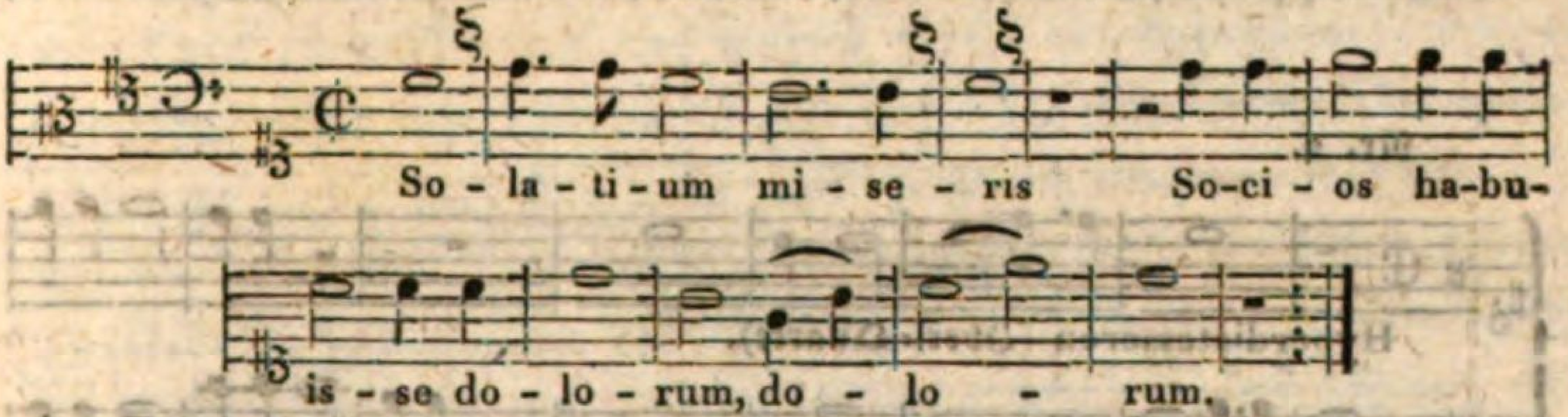


Anmerkung des Herausgebers.

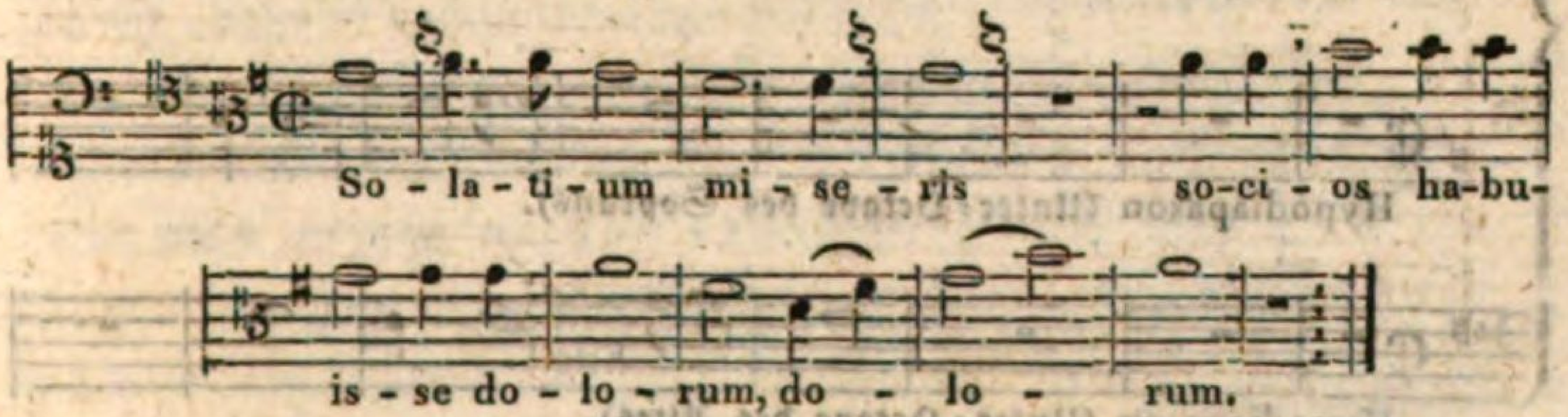
Als Joseph Haydn, schon altersschwach, seinem Freunde Albrechtsberger zum Nahmensfeste nicht mehr persönlich Glück wünschen konnte, schickte er ihm die bekannte musikalische Visitenkarte: „Alt und schwach bin ich," welche ohne sein Wissen unter der Benennung Canon, gedruckt wurde. Albrechtsberger, heftig an Sand und Stein leidend, und gleichfalls unfähig, seinen alten Kunstbruder am nächsten Josephfeste zu besuchen, sandte ihm folgendes Erinnerungs-Denkmahl:

Pieridum Frater!
qui dudum noster Apollo diceris:
hunc Canonem fecit, dedicatque Tibi
vetus et sincerus amicus
Georg. Albrechtsberger
1806
Josepho Haydn.

Canone perpetuo a 4 Voci
in hypodiapente, ed hypodiapason.

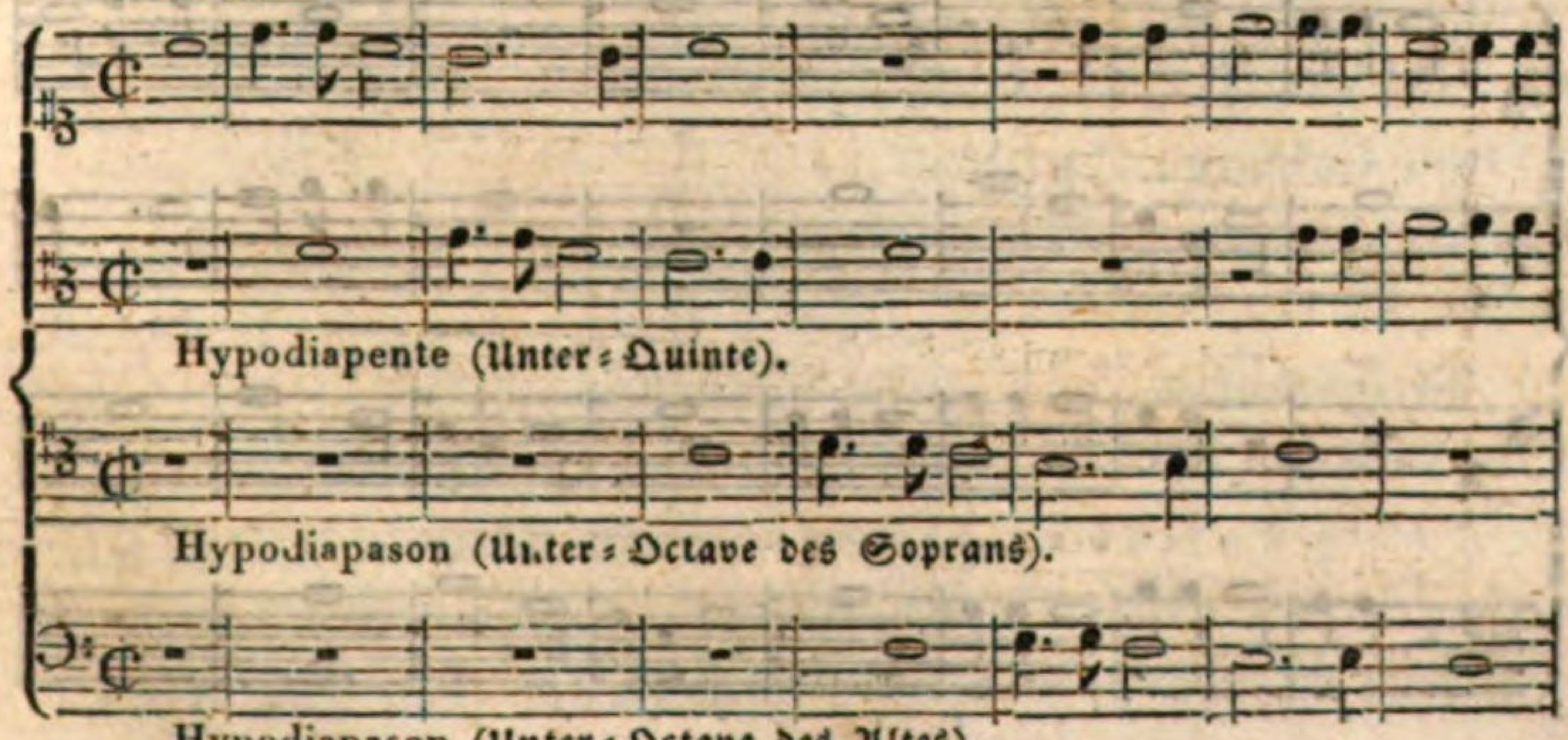


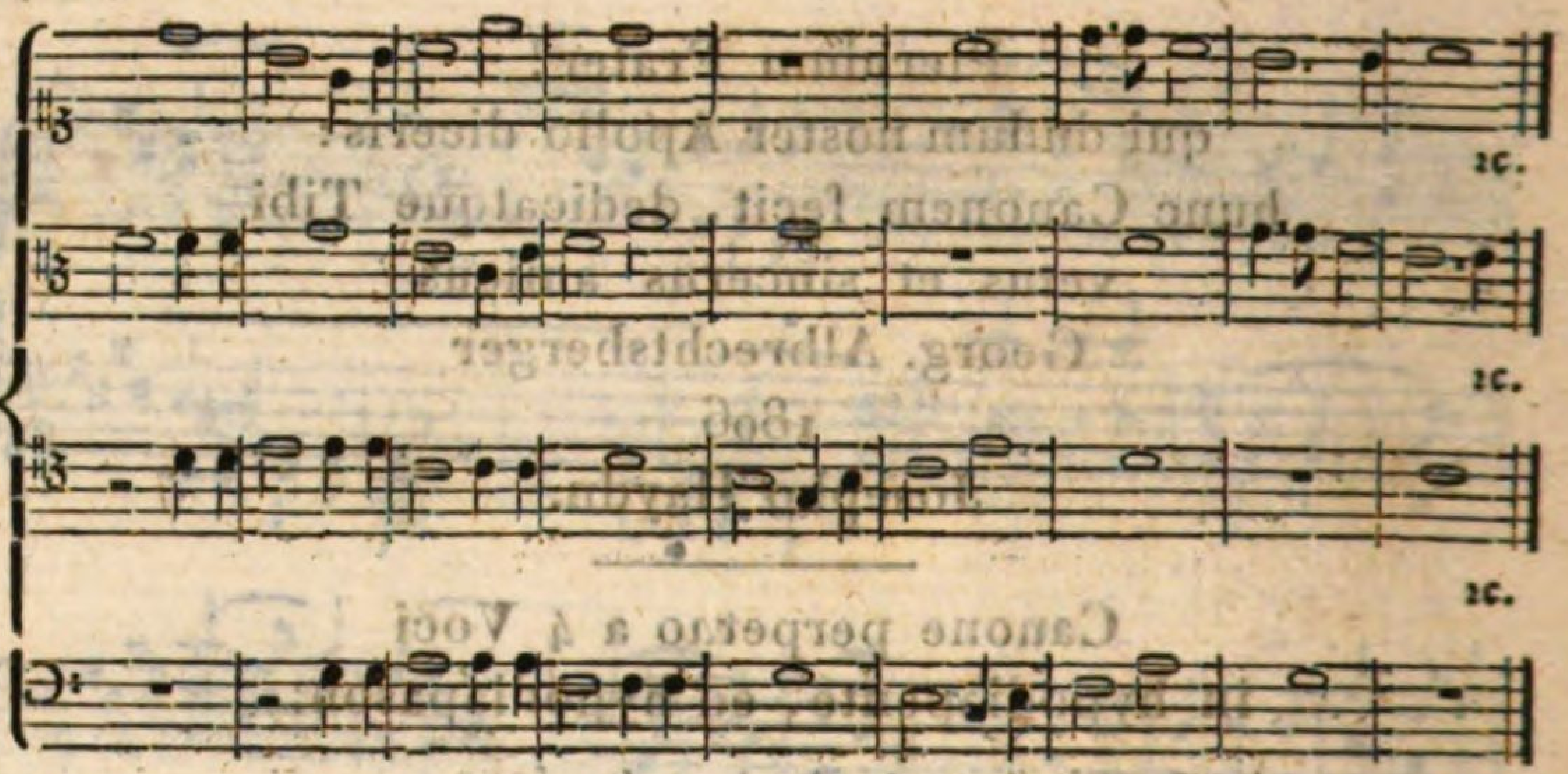
L'istesso Canone in hyperdiatesseron, ed hypodiapason.



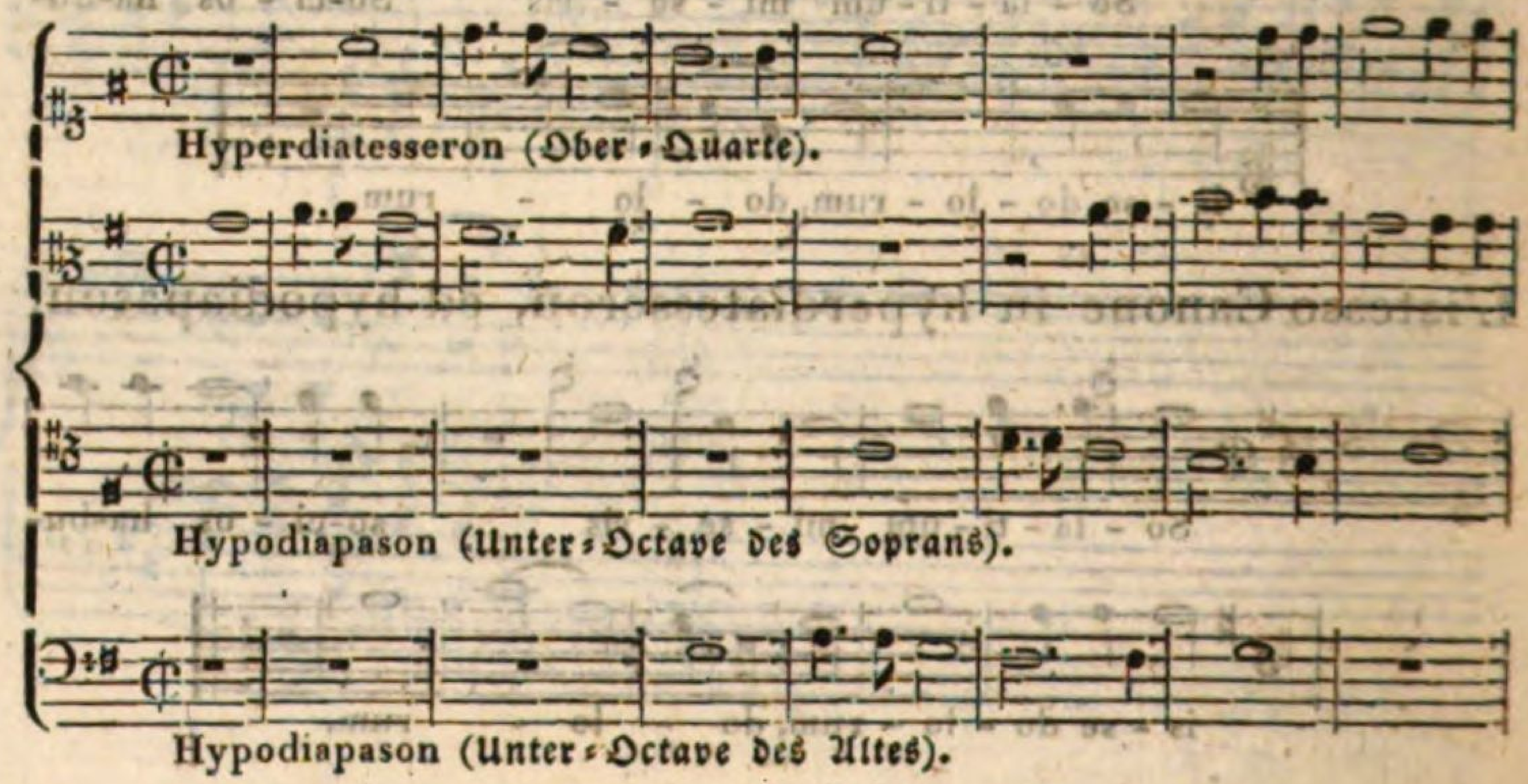
Auflösungen.

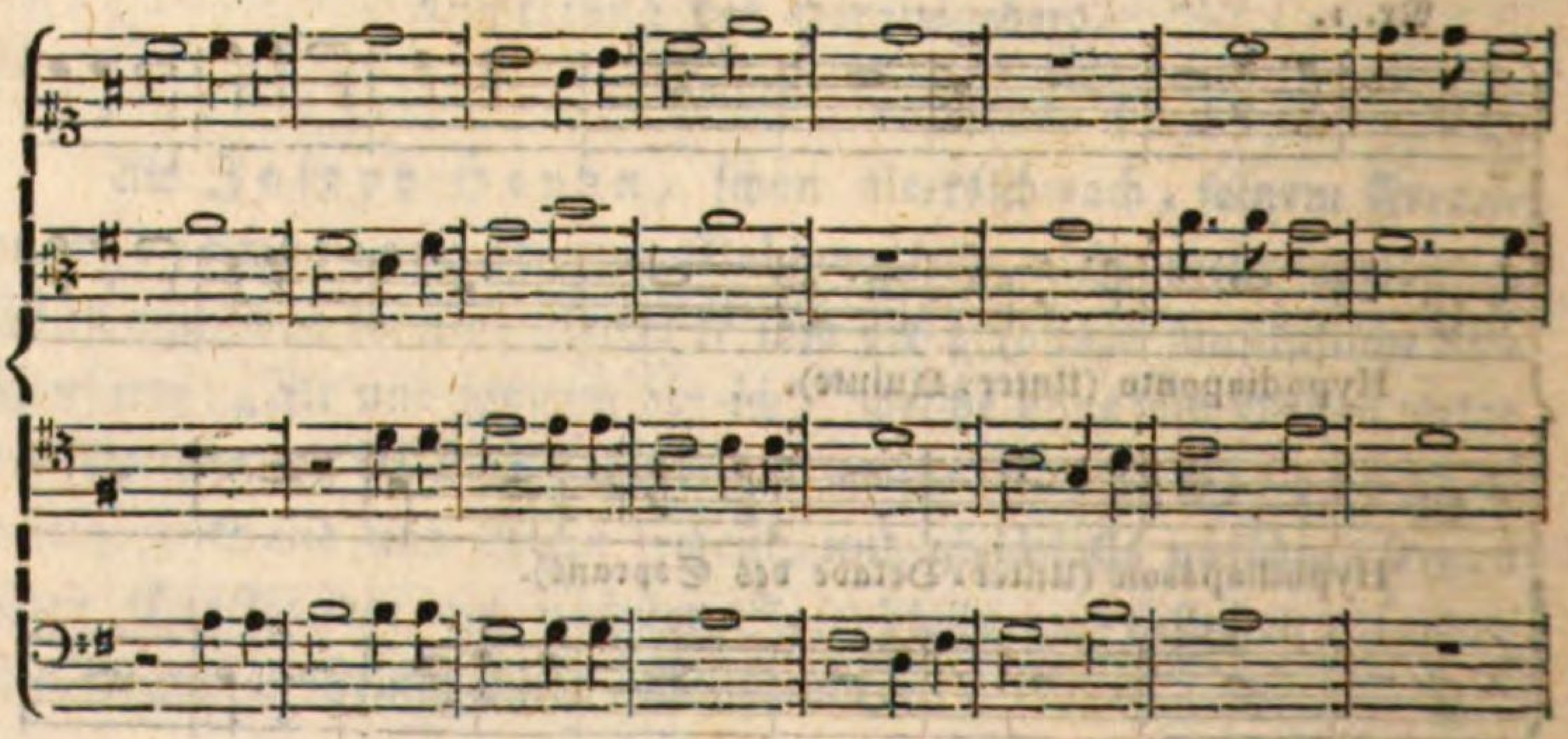
Nr. 1.

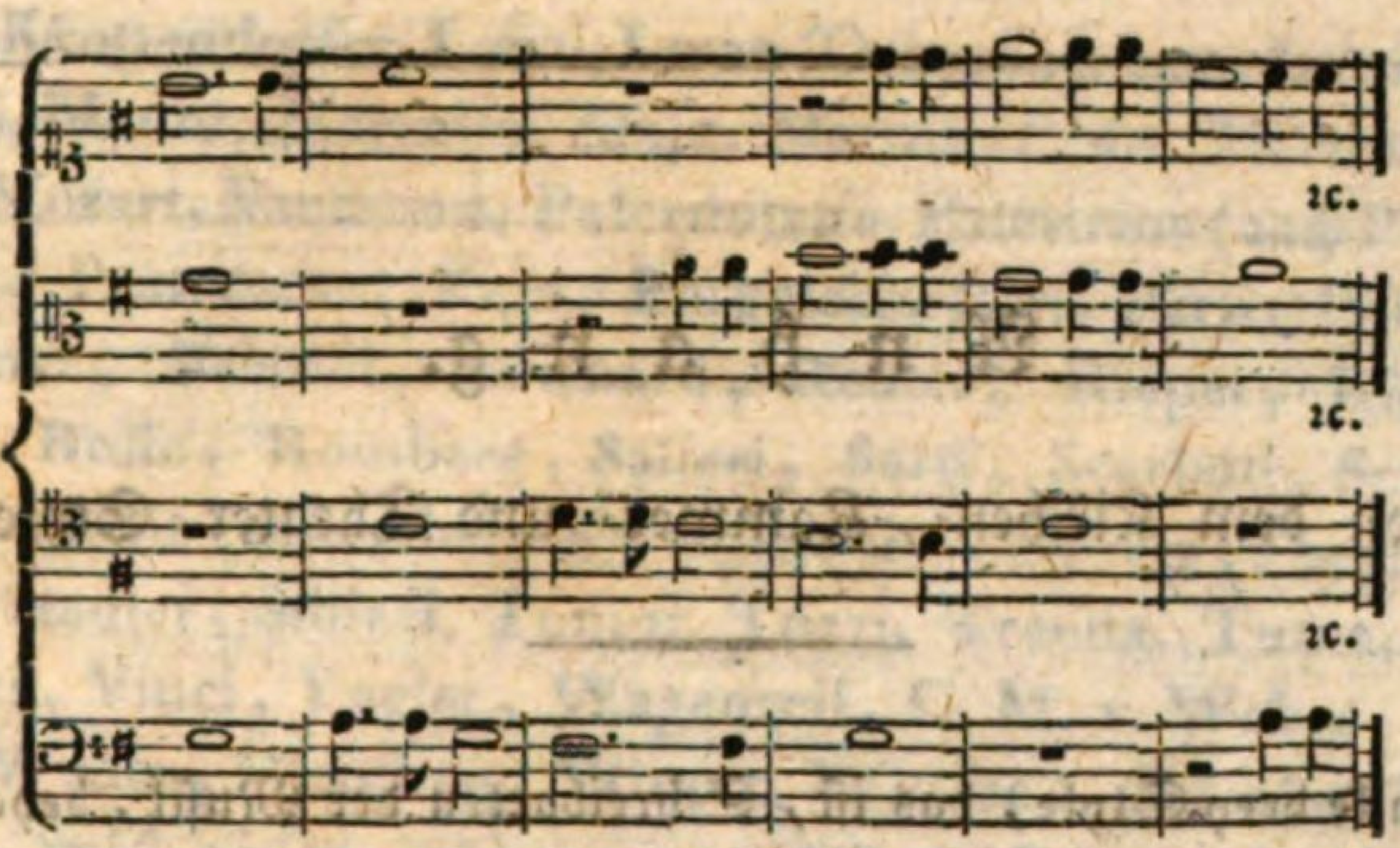



ꝛc.
ꝛc.
ꝛc.

Nr. 2.


Hyperdiatesseron (Ober-Quarte).
Hypodiapason (Unter-Octave des Soprans).
Hypodiapason (Unter-Octave des Altes).




ꝛc.
ꝛc.
ꝛc.

Anhang.

Von dem Kirchen-, Kammer- und Theater-Style.

Wie alle drey Style, das ist, Schreibarten der Musik, behandelt werden, lehrt uns der öftere Besuch der Gotteshäuser, der häuslichen Akademien und des Theaters. Es werden aber leider in diesen Zeiten schon in einem einzigen dieser Orte alle drey Style vermischt gehört und in Sätzen angetroffen; deßwegen ist es wenigstens zur Kenntniß der alten musikalischen Bücher nothwendig zu melden, wie vor Zeiten jede Schreibart behandelt wurde, und wohin jede Gattung der Musik gehörte.

Zur Kirchenmusik gehörten die lateinischen Messen, Gradualen, Offertorien, Psalmen, Hymnen und Antiphonen im Stilo alla Capella, a quatro, a cinque etc. mit oder ohne Orgel, im Allabreve- oder Vierviertel-Tacte, auch im ganzen oder halben Tripel-Tacte, im strengen oder freyen Contra-Puncte verfertigt.

Herrliche Werke in dieser Schreibart besitzen wir von einem Allegri, Angstenberger, Astorga, Bach, Baini, Baj, Ballerotti, Basily, Beethoven, Benelli, Benevoli, Bernabei, Biffi, Bihler, Bonno, Boroni, Brescianello, Brixi, Bühler, Caffaro, Caldara, Carissimi, Cavallo, Cherubini, Cruciati, Cursini, Deller, Doles, Duni, Durante, Eybler, Fago, Fasch, Feo, Frescobaldi, Fux, Gaffi, Galilei, Galuppi (genannt Buranello, nach seinem Geburtsorte Burano, einer acht Meilen weit von Venedig liegenden Insel), Gänsbacher, Gasparini, Gassmann, Giroust, Graun, Greco, Guarnerio, Händel, Hasse, Jos. und Mich. Haydn, Heinichen, Himmel, Hofmann, Homilius, Hueber, Hummel, Jomelli, Kittel, Jos. Koze-

luch, Krottendorfer, Lanzi, Lasso (Orlando), Leo, Lotti, Luzzaschi, Manni, Marcello, Majo, Marotti, Padre Martini, Michel, Mozart, Naumann, Palermitano, Palestrina (auch Praenestino), Pasterwitz, Pera, Pergolesi, Peri, Perti, Porpora, Prautner, Preindl, Reichard, Reuter, Riepel, Righini, Rink, Rolle, Romberg, Salieri, Sarti, Scarlatti, Schicht, Schmittbauer, Schnabel, Fr. Schneider, Schulz, (Seyfried), Abbé Stadler, Stölzel, Tonini, Tozzi, Traëtta, Tuma, Türk, Valotti, Vinci, Vogler, Wagenseil, C. M. v. Weber, Gottfried Weber, Weinling, Winter, Wittasek, Zelenka, Zelter, und — nebst vielen andern — von einem Stern erster Größe, den der Herausgeber wohl nicht erst zu nennen braucht — dem unvergeßlichen Johann Georg Albrechtsberger. —

Zur Kammermusik, welche aus Galanterie-Sätzen, wie noch jetzt, bestand, gehörten die Parthien und Concerte verschiedener Instrumente, die Duetten, Terzetten, Quartetten, Symphonien, Arien und mehrstimmige Gesänge, mit dem Flügel allein, und auch mit andern Instrumenten begleitet.

In unsern Zeiten haben für die Kammer geschrieben:

a) Symphonien:

Abel, Andre, Bach, Beethoven, Boccherini, Brandl, Cambini, Cherubini, Dittersdorf, Gyrowetz, Haydn, Hofmeister, Krommer, Mehul, Mozart, Neukomm, Pleyel, Riem, Ries, Rolla, Romberg, Rosetti, (Seyfried), Leop. Sonnleithner, Spohr, Stamitz, Ulbrich, Wanhall, C. M. v. Weber, Wilms, Winter, Witt, Wranitzky, Wölfl, u. a.

b) Für die Violine:

André, Baillot, Beethoven, Benda, Blumenthal, Boccherini, Böhm, Bohrer, Boucher, Bruni, Cambini, Campagnoli, Cannabich, Clement, Contin, Corelli, Durand, Eck, Eybler, Femy, Fesca, Fiorillo, Fodor, Förster, Fränzl, Gerke, Gyrowetz, Habaneck, Händel, Haydn, Helmesberger, Henning, Hiller, Hoffmann, Jäll, Jansa, Jansen, Jarnowich, Khym, Kreutzer, Krommer, Lafont, La-

ban-Lubanow, Libon, Lipinsky, Lolli, Lubin, Mathei, Maurer, Mayseder, Mestrino, Möser, Mozart, Onslow, Paganini, Pichel, Pixis, Pleyel, Polledro, Präger, Pugnani, Ries, Rode, Rolla, Romberg, Schall, Schmiedigen, Schuppanzigh, Spohr, Viotti, Weiss, Woldemar, Wölfl u. a.

c) Für das Violoncell:

Arnold, Baudiot, Bideau, Bohrer, Danzi, Dotzauer, Duport, Hauschka, Hus-Desforges, Krafft, Lamarre, Lindley, Linke, Merk, Münzberger, Pleyel, Reicha, Romberg, Schönebeck, Stiastny, Voigt u. a.

d) Für die Flöte:

Amon, Bayr, Berbiguier, Call, Danzi, Devienne, Dressler, Drouet, Dulon, Fürstenau, Gabrielsky, Gebauer, Gyrowetz, Hänsel, Hofmeister, Hugot, Keller, Klingenbrunner, Köhler, Kreith, Krommer, Kuhlau, Metzger, Müller, Quanz, Schneider, Scholl, Toulou, Tromlitz, Vern, Wunderlich u. a.

e) Für die Clarinette:

Backofen, Bärmann, Crusell, Duvernoy, Gebauer, Göpfert, Krommer, Lefèvre, Michel, Purebl, Vanderhagen, C. M. v. Weber u. a.

f) Für das Bassethorn:

Backofen, Küffner, Tausch u. a.

g) Für die Hoboe:

Braun, Fröhlich, Garnier, Hummel, Krähmer, Krommer, Lebrun, Lickl, Sellner, Thurner, Vanderhagen, Westenholz u. a.

h) Für den Fagott:

Dietter, Gebauer, Krommer, Kummer, Ozi, Schneider, Stumpf, C. M. v. Weber u. a.

i) Für das Waldhorn:

Amon, Domnich, Dornaus, Duvernoy, Mozart, Nisle, Punto, Reicha, Schunke u. a.

k) Für das Flageolet:

Bellay, Chalon, Demar, Gebauer, Leroy u. a.

l) Für den Czakan:

Diabelli, Gebauer, Heberle, Klingenbrunner, Krähmer, Matiegka u. a.

m) Für die Posaune:

Braun, Fröhlich.

n) Für die Mandoline:

Aichelburg, Bortolazzi, Call, Oberleitner, Vimercati.

o) Für die Guitarre:

Bevilacqua, Blum, Bornhardt, Bortolazzi, Call, Carulli, Diabelli, Doisy, Gelli, Giuliani, Gräffer, Kueffner, Lehmann, Matiegka, Molino, Molitor, Oberleitner, Rotondi d'Arailza, Spina, Stählin, Tuczek, Wolf u. a.

p) Für das Pianoforte:

Adam, Assmayr, Bach (J. C.), Bach (J. M.), Bach (Ph. Em.), Bach (Seb.), Beethoven, Brixi, Clementi, Cramer, Czerny (C.), Czerny (Jos.), Diabelli, Dussek, Eberl, Eberwein, Fielo, Freystädtler, Gelinek, Gyrowetz, Halm, Haslinger, Haydn, Himmel, Hummel, Jozzi, Kalkbrenner, Kanne, Kleinheinz, Klengel, Kozeluch, Krufft, Küffner, Kuhlau, Lannoy, Lauska, Leidesdorf, Lickl, Lipawsky, Louis Ferdinand (Prinz von Preussen), Martinelli, Maschek, Moscheles, Mozart, Müller (A. E.), Onslow, Pixis, Pleyel, Reicha, Riem, Ries, Riotte, Rudolph (Erzherzog von Österreich), Rummel, Scarlatti, Schmitt, Schneider, Scotzi, Starzer, Steibelt, Sterkel, Tayber, Tomaschek, Wagenseil, Wanhall, Weber (C. M. v.), Winkhler, Wölfl, Worzischeck, Würfel u. a.

q) Für die Harfe:

Backofen, Bedard, Bochsa, Boieldieu, Demar, Jadin, Krumpholz, Nadermann, Pollet, Spohr, Vernier u. a.

r) Für die Harmonica:

Maschek, Müller, Naumann, Röllig.

s) Für die Harmonie:

Amon, Fuchs, Gebauer, Göpfert, Haslinger, Hofmeister, Kreith, Krommer, Kueffner, Lickl, Mozart, Payer, Purebl, Rummel, Schiedermayer, Schwarz, Sedlak, (Seyfried), Starke, Stumpf u. a.

t) Für den Gesang:

Ariettën, mehrstimmige Gesänge u. dgl.:

Amon, André, Asioli, Bachmann, Beethoven, Bergt, Blangini, Blum, Bornhardt, Call, Crescentini, Danzi, Dietrichstein (Graf Moriz), Eisenhofer, Fesca, Häser, Harder, Haslinger, Haydn, Himmel, Henneberg, Hummel, Hurka, Kanne, Krufft, Ledesma, Lehmann, Marschner, Methfessel, Millico, Mosel (J. F. v.), Mozart, Mühling, Nägeli, Reichard, Reissiger, Righini, Pär, Rungenhagen, Schinn, Schnyder, Schubert, (Seyfried), Sterkel, Tomaschek, v. Wartensee, Weber (C. M. v.), Weber (Fr. D.), Weber (Gottfr.), Zelter, Zumsteeg u. a.

Zum Theater-, das ist, zum Opern-Styl, gehörten, wie noch jetzt, die Ouverturen, die Recitative, die Arien im Solo, oder in Duetten, Terzetten, Quartetten rc., und die Chöre, welche bald lustig, bald traurig, bald gleichgültig oder gemischt (wie es die Poesie erheischte) gesetzt waren. Man bediente sich fast aller Tact-Arten (den ganzen und halben Tripel $\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ ausgenommen) und Instrumente, aber nicht immer in jeder Arie auch der blasenden, wie heut zu Tage. Hier sollte und könnte ich von der rhythmischen Musik eine Erklärung geben. Da aber der Rhythmus (welcher in der Musik aus Einschnitten von gleich vielen Tacten, z. B. zwey nach zweyen, drey nach dreyen, und vier nach vieren, besteht) nur mehr in National-Stücken (z. B. in Menuetten, Trios, Allemanden, Sarabanden, Gavotten, Curanten, Rigadonen, Giquen, Baletten und Liederchen) beobachtet werden muß: so verweise ich meine Leser an Riepels Lehrbuch, und sage nur, daß der musikalische Rhythmus in langen Stücken, als Arien,

Symphonien, Terzetten, Quartetten ꝛc. als Regel keinen Platz mehr finde; man würde durch dessen Zwang sehr oft der besten Laune und den schönsten Gedanken einen Abbruch thun, oder sie gar vernichten.

Im Opern-Fache ist bis auf unsere so fruchtbaren Zeiten unendlich viel geleistet worden. Wer kennt nicht die Nahmen eines:

Abeille, Agricola, Alessandri, André, Andreozzi, Anfossi, Apell (v.), Arne, Auber, Audinot, Basily, Beethoven, Benda, Berton, Bierey, Blangini, Blum, Boieldieu, Brandl, Caraffa, Catel, Champein, Cherubini, Cimarosa, Dallayrac, Danzi, Deller, Dittersdorf, Drechsler, Eberwein, Elsner, Fesca, Fioravanti, Fleischer, Gallus, Gaveau, Generali, Gläser, Gluck, Gossec, Graun, Gretry, Guglielmi, Guhr, Gyrowetz, Händel, Hasse, Haydn, Herold, Hiller, Himmel, Hofmeister, Holzbauer, Hummel, Isouard (Nic.), Kaiser, Kraus, Kreutzer (Conr.), Kuhlau, Kunzen, Lichtenstein, Lindpaintner, Lully, Mayer (Sim.), Mayerbeer, Mehul, Mercadante, Misliweżeck, Monsigni, Morlacchi, Mosel (J. F. v.), Mozart, Müller, Naumann, Neefe, Paisiello, Pär, Pavesi, Persuis, Philidor, Piccini, Poissl (Freyh. v.), Rameau, Reichard, Righini, Riotte, Romberg, Rosetti, Rösler, Rossini, Rousseau, Sacchini, Salieri, Sarti, Schenk, Schmidtbauer, Schneider, Schulz, Schuster, Schweitzer, Seidel, Seydelmann, (Seyfried), Spohr, Spontini, Starzer, Steibelt, Stunz, Le Sueur, Süssmayer, Tayber, Telemann, Traetta, Umlauf, Vogel, Vogler, Weber (B. A.), Weber (C. M. v.), Weigl, Weyse, Winter, Wittasek, Wolf, Wölfl, Zingarelli, Zumsteeg u. a.

Um den rechten Weg, wenigstens zur Kirchenmusik (welche nur in Hymnen, wenn sie nicht contrapunctisch sind, den Rhythmus zu beobachten hat), zu finden, rathe ich allen Anfängern der Setzkunst, daß sie prächtige, erhabene, ernsthafte, andächtige und muntere (wie es der Text verlangt), meisten Theils aber nachahmende Gedanken in ihren Sätzen anzubringen trachten. Jeder

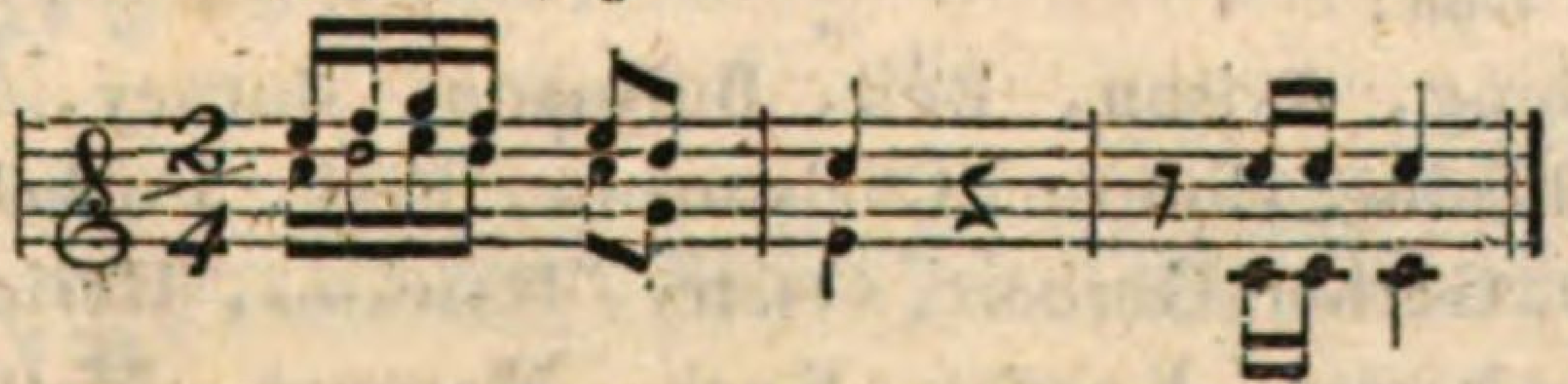
Christ weiß, daß die Kirchenmusik nicht zur Lustbarkeit, sondern zur Andacht und Ehre Gottes abzielen soll. Man darf aber deßwegen nicht immer in den weichen Tonarten, woraus die Seelenämter, die Miserere und Stabat Mater meisten Theils gesetzt werden, schreiben; ein feyerliches Hochamt, eine Vesper, ein Te Deum laudamus läßt sich gar wohl in Dur-Tönen hören, und mit munterem Zeitmaße aufführen. Bey den Ämtern (Missen) wird zwar das Kyrie, das Qui tollis, das Crucifixus und das Dona nobis pacem nicht wohl mit Allegro angebracht, so wie bey einer Vesper nicht alle Psalmen, und bey dem Te Deum nicht die Strophe: „Te ergo quaesumus." Ein guter Componist, der die lateinische Sprache versteht, kann also bald mit einer andern Tonart, bald mit einem andern Tempo, bald mit unverhofften Wendungen und Accorden, bald mit hohen oder tiefen Noten, bald mit piano oder forte ꝛc. nach den Worten seinen Satz einrichten, er mag aus einem Dur- oder Moll-Tone denselben angefangen haben. Endlich ist noch zu wissen, daß, wenn man zu einem Chor oder Tutti obligate Violin-Stimmen mit laufenden oder springenden Noten setzen will, die Sechzehntheil- und Zweyunddreyßigtheil-Noten die beste Wirkung machen; die letztern aber dem Violon und den übrigen Baß-Instrumenten zu geben, würde ein unangenehmes Poltern verursachen. Um Mannigfaltigkeit hervor zu bringen, kann man mit den Violinen in geschwinden Noten, tact- oder halbtactweise, eine Abwechselung machen; auch ist es gut, wenn die Baß-Instrumente und der General-Baß mit den Violinen (welche letztere im Unisono gesetzt sind) das Alternativo, die Abwechselung, bekommen.

Endlich findet man auch Sätze, wobey die Violinen mit dem Discant und Alt im Unisono gehen, der Basso continuo aber mit Achtel- oder Sechzehntheil-Noten durchaus arbeitet. Nicht zu rathen aber ist es, die erste Violine mit dem Alt um eine Octave höher, und die zweyte Violine dafür mit dem Discant im Unisono einher gehen zu lassen, weil bey zwey Sext-Accorden zwey Quinten entstehen. Es gibt aber noch andere Schwünge und muntere oder lärmende Sätze für die Violin-Instrumente; deßwegen

hat man sich, wenn man nicht selbst Erfindungsgeist hat, im Nachahmen allezeit nach den neuesten, aber regelmäßigen Componisten zu richten. Den zwey Hoboen gibt man einen leichten Gesang mit Viertel- und Achtel-, auch mit einigen untermischten Sechzehntheil-Noten. Viele aushaltende Noten aber bläst Niemand gern, ob sie gleich öfters durch einen, zwey oder drey Tacte eine vortreffliche Wirkung machen. Wenn man aber nichts Besonderes zur Ausfüllung der Harmonien machen will oder kann, so läßt man sie beyde in Kirchensätzen lieber mit dem Discant, als mit der Violine (welches letztere selten thunlich ist) im Unisono einher gehen.

Von den Clarinetten, wenn sie auch transponirt werden müssen, versteht sich das nähmliche. Die Flöten, wenn sie nichts Obligates haben, kann man mit dem Alt um eine Octave höher gehen lassen, besonders in Fugen; in andern Stücken gibt man ihnen gern einen eigenen Gesang, bald mit etwas geschwinden, bald mit aushaltenden Noten.

Die Waldhörner (Corni) und die Trompeten (Clarini) läßt man gern in ihrem Umfange terz- und sextenweise, worunter auch öfters die Quinte über die Dominante und die Octave über den Hauptton kommt, gehen; z. B.



Die Pauken läßt man ebenfalls mit diesen letztern, so oft der Satz in den Hauptton oder dessen Quinte gestellt ist, hören. Sie haben, wie bekannt, den Baßschlüssel vorgezeichnet, und nur zwey Töne, nähmlich C und G hinab, wenn der Satz aus C-dur geht || D und A aus D-dur || B und F aus B-dur || Eb und B aus Eb, das ist Es-dur; diese ihre zwey Töne werden aber allezeit mit G und C geschrieben. Deßwegen muß der Componist, weil sie in vielerley Tonarten gestimmt werden können, über ihre Stimme, gleichwie über die Trompeten- und Waldhörnerstimmen, die gehörige Tonart setzen, z. B. Timpani in C etc.

Die Fagotte müssen mit dem Violon, wenn sie nichts Obligates haben, einher gehen. Die erste Posaune (Trombone) muß mit dem Alt, die zweyte mit dem Tenor, die dritte (welche selten mehr gebraucht wird) mit dem Singbasse einher gehen. Dieses Instrument oder diese drey Stimmen verlangen mehr langsame, als geschwinde Noten, auch wenig gestoßene, welche nur die Trompeten gern machen, und zu obligaten Sätzen niemahls ein geschwindes Tempo.

Die Zinke (Cornetto), ein seltenes Blaß-Instrument, pflegt mit dem Discant im Einklange geschrieben zu werden. Die englischen und Bassethörner (auch seltene Blas-Instrumente in den Kirchen und Capellen) kann man als Mittel- und Ausfüllungsstimmen anbringen, oder beyde in Tuttis und Chören mit dem Alt einher gehen lassen. In Symphonien und Arien &c. werden sie mit singbaren Gedanken öfters angebracht und obligat gemacht. Es wäre überflüssig, Beyspiele mit begleitenden oder obligaten Instrumenten hierher zu setzen, indem wir die schönsten Muster aller Musikgattungen von in- und ausländischen Componisten in allen großen Städten hören und bekommen können.

Wer aber über die Theorie der Tonsetzkunst sich erschöpfend belehren will, dem mögen folgende Schriftsteller zum Nachlesen empfohlen seyn:

Adelung, Avison, Bull, Burmann, Burney, Busby, Catel, Chladni, Choron, Christmann, Fink, Forkel, Förster, Fux, Gerber, Gerbert, Gretry, Hawkins, Hering, Jones, Kirnberger, Knecht, Koch, Marpurg, Mattheson, Michaelis, Mitzler, Mosel (v.), Portmann, Reichardt, Riepel, Rochlitz, Scheibe, Schicht, Schubart, Türk, Vogler, Wagner, Weber (Gottfr.), Wendt, Wolf u. a.

Gesangschulen haben heraus gegeben:

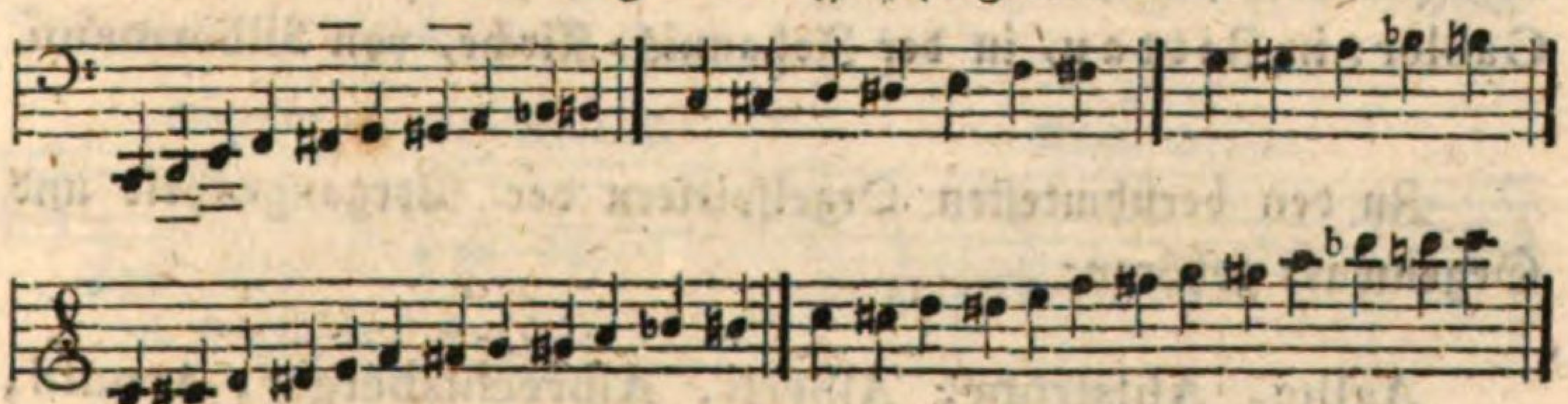
Asioli, Choron, Crescentini, Danzi, Garaudé, Hering, Hiller, Lasser, Nägeli, Preindl, das Pariser Musik-Conservatorium, Righini, P. v. Winter u. a.

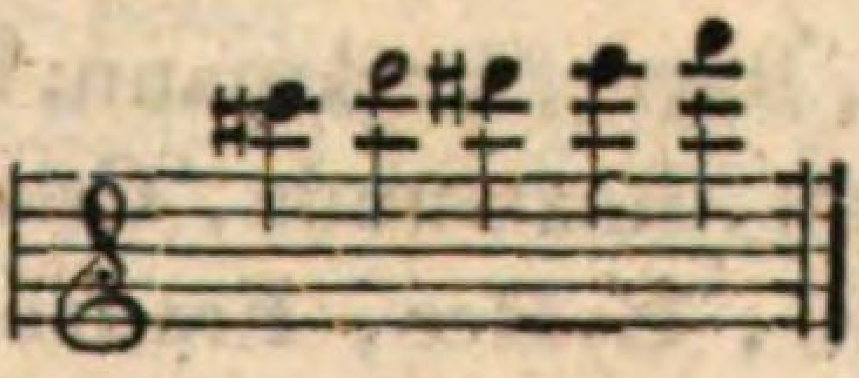
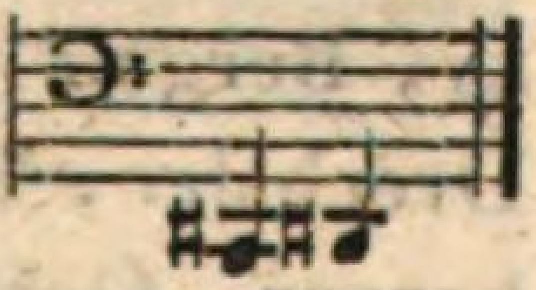
Kurze Beschreibung
aller jetzt gewöhnlichen und brauchbaren Instrumente sammt ihren Tonleitern.

Schlag-Instrumente.

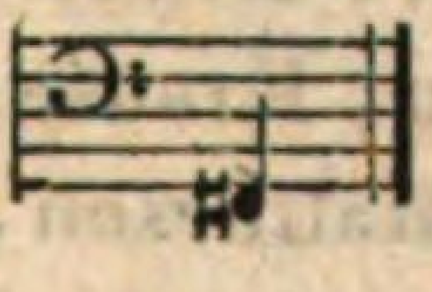
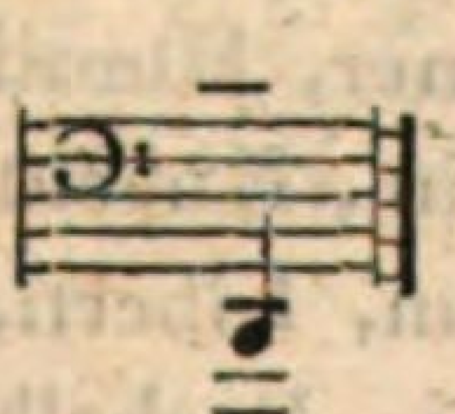
1) Die Orgel (l'Organo) hat viele Züge (Register), aber noch viel mehr Pfeifen. Sie hat ein, zwey oder drey Griffbrete (Manuale), welche aus vier Octaven bestehen, auch ein Pedal zum Treten, welches dreyzehn lange und sieben kurze, hölzerne Stangen enthält. Das Haupt-Register ist allezeit sechzehnfüßig, bey sehr großen Werken findet man auch zuweilen ein zweyunddreyßigfüßiges. Sie hat Blasebälge und Ventile rc. In Capellen oder kleinen Kirchen gibt es meistentheils nur Positive; diese sind eine kleine Orgelgattung mit drey, vier, fünf oder sechs, höchstens acht Registern, und haben nur ein Griffbret und kein Pedal.

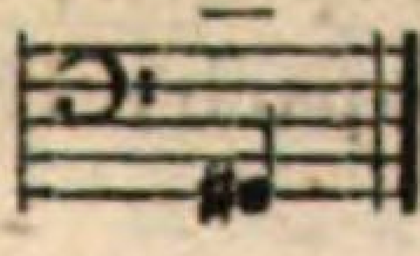
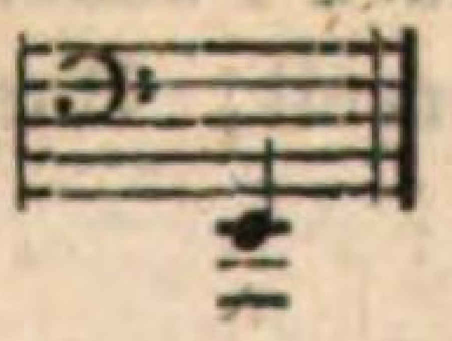
Die Orgeltöne sind folgende:



seltene Töne  deßgleichen 

Wenn die Orgel eine kurze Baß-Octave hat, so fehlen diese beyden Töne. Dann liegt

das große Fis  neben dem großen D  und

das große Gis  neben dem großen E 

Lehrbücher für die Orgel besitzen wir: von Drechsler, Güntersberg, Hering, Knecht, Rink, Türk, Abbé Vogler und Werner.

Merkwürdige Orgelwerke sind: in

Amsterdam; in Augsburg, in der Barfüßer-Kirche, von Georg Andreas Stein; in Berlin, in der Garnisons-Kirche, von Joachim Wagner; in Breslau, in der Maria Magdalenen-Kirche, von Johann Rödern; in St. Gallen; in Görlitz, in der St. Peter- und Pauls-Kirche, von Casparini und Sohn; in Innsbruck; in Halberstadt; in Hamburg, in der St. Michaels-Kirche, von Hildebrand dem jüngern; in Harlem; in Magdeburg, in der Domkirche, von Heinrich Compenius; in Mailand, in Maria-Maggiore; in Trient; in Maria-Einsideln; in Merseburg; in Münchroth; in Ottobeuern; in Riga, in der Jacobs-Kirche, von Heinrich Andreas Contius; in Ulm, im Münster, und in der heil. Dreyfaltigkeits-Kirche, von Hans Ehrmann; in Weingarten (einer secularisirten Benedictiner-Abtey in Schwaben), von Gabler; in Zittau, in der Johannis-Kirche, von Silbermann.

Zu den berühmtesten Orgelspielern der Vergangenheit und Gegenwart gehören:

Agthe, Ahlström, Alberti, Albrechtsberger, Arnold, Bach, Bachmann, Balbastre, Bayer, Beckmann, Beczwarzowsky, Berguis, Bibel, Bousset, Buxtehude, Couperin, Deinl, Drechsler, Drexel, Eberlin, Eybler, Franzberger, Frohberger, Gebel, Hammerschmied, Händel, Hasler, Hässler, Hayda, Heinlein, Henkel, Henneberg, Hinsch, Hofheimer, Homilius, Hurlebusch, Kerl, Kindermann, Kittel, Klein, Knecht, Kobricht, Kollmann, Krause, Krebs, Lehmann, Liberti, Löffelloth, Lustig, Mattheson, Müthel, Nicolai, Pachelbel, Paix, Payr, Pepusch, Pothoff, Preindl, Purcell, Raquette, Rauch, Raupach, Reinecke, Rembt,

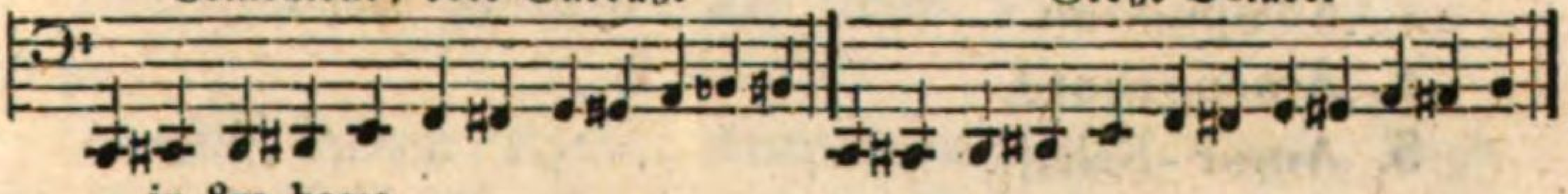
Rink, Rogge, Rösler, Schneider (Fr.), Schneider (Friedr.), Seeger, Siebenkäs, Sorge, Stadler, Stanlay, Tayber, Trier, Tunder, Vanderhagen, Vanhall, Vierling, Vogler (Abbé), Walther, Weckmann, Wenzel, Werner, Willmann, Worzischek u. a.

2) Der Flügel (Clavicembalo) ist fast anderthalb Klafter lang, vorn bey der Claviatur über eine Elle breit, hinten zugespitzt. Sein Körper ist von hartem, der Resonanz-Boden aber von weichem Holze gemacht. Er wird mit Stahl- oder Messingsaiten und im Basse auch zuweilen durch die tiefsten Töne herauf mit übersponnenen Saiten, welche alle an eisernen Schrauben und kleinen Stiften angemacht werden, bezogen.

3) Das Fortepiano, welches eben so aussieht, unterscheidet sich dadurch vom Flügel, daß es mit hölzernen Hämmerchen, jener aber mit langen hölzernen, fast spannenlangen Tangenten, worin eine kleine Rabenkiele steckt, zum Ansprechen gebracht wird, und zwar, wie es uns beliebt, stark oder schwach. Es besteht jetzt aus 6 bis 7 Octaven.

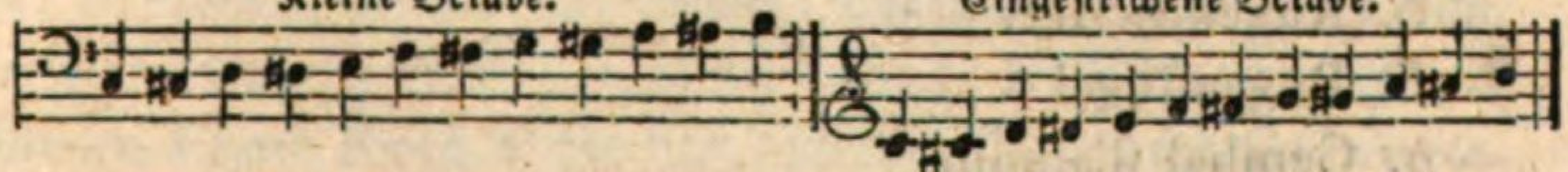
Das Pianoforte, gegenwärtig das umfangreichste Schlag-Instrument, hat folgende Töne:

Contratöne, oder Subbaß. Große Octave.

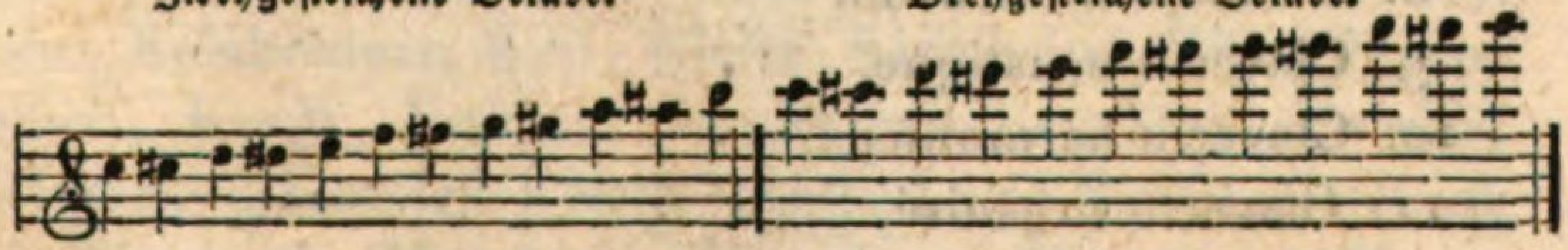


in 8va bassa.

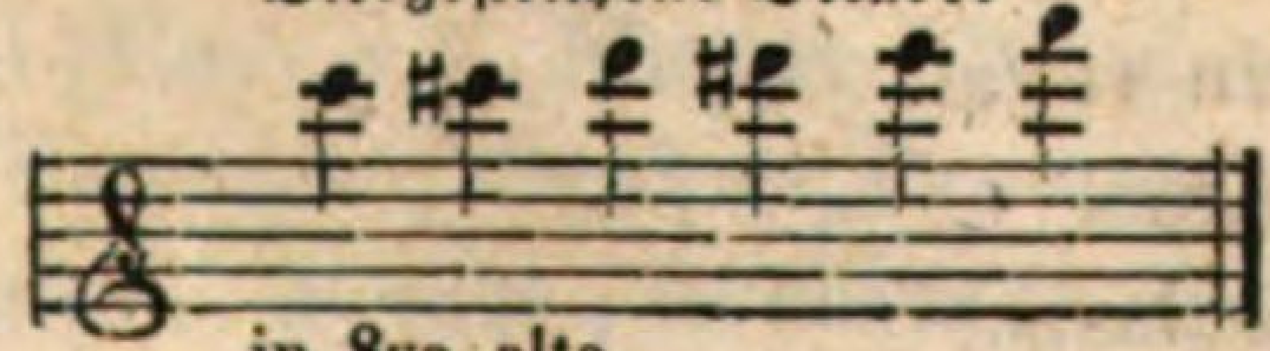
Kleine Octave. Eingestrichene Octave.



Zweygestrichene Octave. Dreygestrichene Octave.



Viergestrichene Octave.



in 8va alta.

Clavier- und Pianoforte-Schulen haben heraus gegeben: Adam, Bach, Clementi, Cramer, Czerny (J.), Dussek, Hering, Knecht, Müller, Pleyel, Steibelt, Türk u. a.

4) Das Clavichordium oder das Clavier, welches bald nur vier C-Octaven, wie die Orgel, bald auch fünf F-Octaven, wie der Flügel, hat, ist ebenfalls mit Stahl- oder Messing, im Sub-Basse auch mit übersponnenen Saiten bezogen; es hat aber, weil es viel kleiner ist, und äußerlich wie ein Zwergflügel und Fortepiano aussieht, sehr kurze Tangenten von Messing oder Eisen, und klingt etwas leise; jedoch ist es zum Ausdruck sehr gut. Einige nennen es auch Spinett; wenn es aber nicht durchaus um eine Octave höher, das ist im vierfüßigen Ton, gestimmt ist, sondern den achtfüßigen und natürlichen Ton hat, so ist es kein Spinett, wenn es auch nur einfach, statt doppelt oder dreyfach, bezogen wäre. Es gibt zwar noch einige flügelartige Spinette, welche wirklich um eine Octave höher klingen, und durchaus nur einfach besaitet sind; beyde aber sind sehr in Abnahme, weil sie zu kindisch und jung klingen.

In die Cathegorie der Flügel und Pianoforte's gehören gewisser Maßen auch:

1. Adiaphonon.
2. Amenochord.
3. Amor-Schall.
4. Archicymbal.
5. Augenclavier.
6. Bogenflügel.
7. Cembal d'amour.
8. Cembalo onnicordo.
9. Clavecin acustique.
10. Clavecin harmonieux.
11. Clavecin organisé.
12. Clavecin à peau de buffle.
13. Clavecin royal.
14. Claveolíne.
15. Dittanaclasis.

16. Doppel - Flügel.
17. Euphon.
18. Fortbien.
19. Geigen - Clavicymbel.
20. Glas - Chord.
21. Harmonichord.
22. Harmonicon.
23. Lauten - Clavecymbel.
24. Melodica.
25. Oedephone.
26. Orchestrion.
27. Orpheus - Harmonie.
28. Panharmonicon.
29. Patent - Clavier von Stauffer und Streicher.
30. Phisharmonica.
31. Sirenion.
32. Terpodion.
33. Uranion.
34. Xenorphica.
35. Xulharmonicon.

Ausgezeichnete Virtuosen auf diesen Instrumenten waren, und sind:

Abeille, Adam, Apell, Aurenhammer, Almeida, Bach (Ph. Em.), Beck, Beethoven, Belleville, Benda, Bigot, Biler, Blahetka, Cibbini-Kozeluch, Clasing, Clementi, Coda, Cramer, Czerny (Carl), Czerny (Jos.), Dalberg, Duscheck, Dussek, Eberl, Field, Fleischer, Gelinek, le Grand, Gyrowetz, Halm, Himmel, Hohenadel, Hummel, Hurlebusch (Sohn), Julie, Kalkbrenner, Keil, Kiefer, Kleinhainz, Klengel, Kozeluch, Krufft, Kuhlau, Kurpinsky, Kurzböck, Lauska, Leidesdorf, Lemoch, Lessel, Liszt, Louis Ferdinand (Prinz von Preussen), Marchand, Marschner, Mayerbeer, Mora, Moscheles, Mosel (Cath. v.), Mozart, Mühlenfeld, Müller (A. E.), Natorp, Neumann, Onslow, Paradies, Park, Pixis, Pleyel, Posch, Puthon, Reicha, Rzehaczek, Riotte, Rosetti,

Rudolph (Erzherzog von Österreich), Salamon, Scarlatti, Schad, Schmitt, Schulz, Seyffert, Stauffer, Steibelt, Stein, Sterkel, Streicher, Symanowska, Tepper, Tomaschek, della Valle, Wanhall, Weber (C. M. v.), Winkler, Winter (Dem.), Wittasek, Wölfl, Worzischek, Würfel u. a.

Hier in Wien sind gegenwärtig nachfolgende Orgelbauer und Claviermacher:

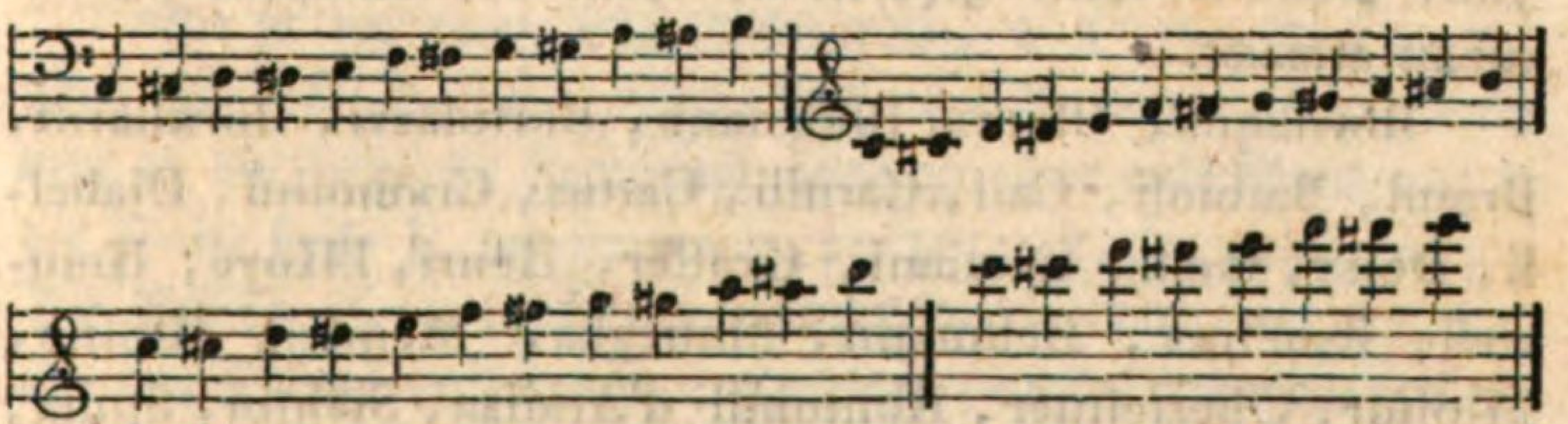
Affaly, Amberg, Anders, Angst, Baufeld, Bobaczeck, Böhm, Bojarsky, Brodmann, Budenhager, Buder, Comary, Comeretta, Demian, Deutschmann, Dörr, Edelhofer, Ehlers, Ehrlach, Ehrlich, Elwerkemper, Fischer, Fritz, Fuhrmann, Glass, Graff (Conrad), Graff (Aloys), Haschke, Heil, Hindle, Herwerth, Hey, Hofmann, Hoxa, Jakesch (Georg), Jakesch (Mathias), Jansen, Katholnig, Klein, Krähmer, Landschütz, Langenreiter, Lauterer (Franz), Lauterer (Wenzel), Leschen, Letetzky, Lichtenauer, Marks, Maschek (Ign.), Maschek (Titus), Mauritz, Müller (Eust.), Müller (Mart.), Müller (Math.), Pertsche, Pfaff, Plockmann, Promberger, Reiner, Rosenberger, Sachs, Schäffer, Schanz, Schedl, Schedle, Schmidt (Jac.), Schmidt (Math.), Schneider, Schramm, Schuffenhauer, Schuhmacher, Schulz, Seidler, Seitner, Sommerer, Somonair, Stein (Andr.), Steinhauser, Streicher, Strobl, Teichmann, Wachtel, Weiss, Werle, Zambach, Zierer.

5) Der P a n t a l e o n, welcher fast zwey Ellen breit ist, und sehr viel stählerne Saiten (indem er im Discant oben dreyfach besaitet ist) auf hölzernen Stegen, über dem Resonanz-Boden mittelst eiserner Stifte und Schrauben angespannt, hat, und mit zwey hölzernen Schlägeln geschlagen wird, ist ein prächtiges, aber sehr seltenes Instrument. Das Hackebret (Manicordo) ist fast noch einmahl so klein, und wird eben so gespielt. Der Erfinder des P a n t a l e o n hieß Hebenstreit.

6) Die H a r m o n i c a hat ihr Daseyn dem Dr. Franklin zu verdanken, welcher die erste Idee dazu gegeben hat: durch die Demoiselles Davis und Kirchgessner wurde sie bekannter; und

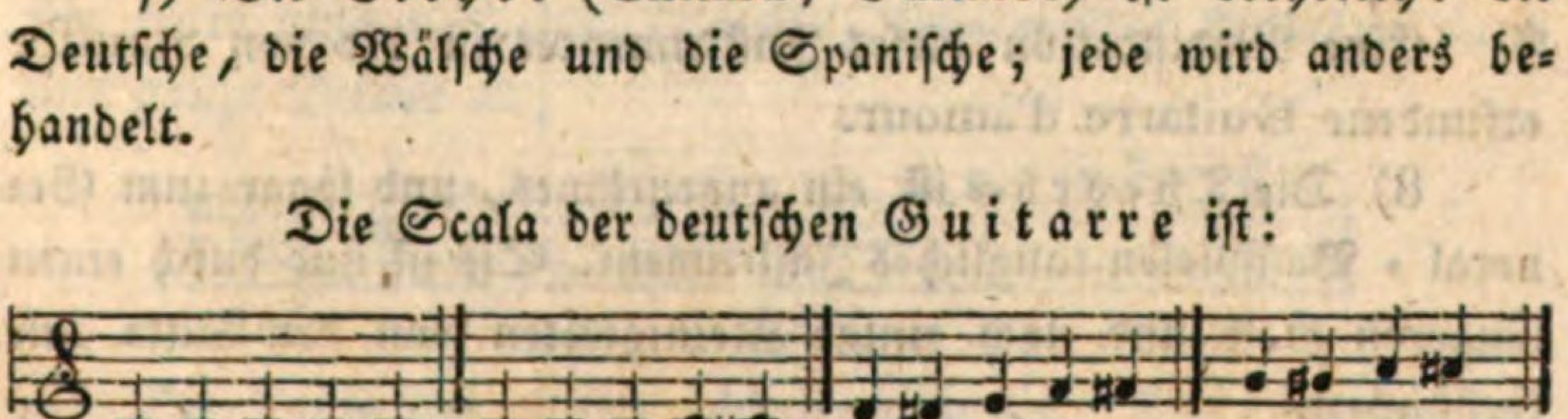
die Herren Frick, v. Meyer, Naumann, Röllig, Weise u. a., haben sie durch ihren musikalischen Scharfsinn zur jetzigen Vollkommenheit gebracht. Dieses anmuthsvolle Instrument besteht gemeiniglich aus 36 bis 40 zirkelrunden Glocken, welche besonders dazu in den Glashütten über Formen geblasen werden müssen. Das Zusammensetzen derselben und ihre Befestigung an der viereckigen, eisernen Spindel, welche an dem obersten Ende mit einem Schwungrade versehen ist, nebst dem Zusammenstimmen, sind die mühsamsten Arbeiten, welche kein anderes musikalisches Instrument erfordert. Röllig versah sie zuerst mit einer Claviatur, weßhalb sie auch den Nahmen: Claviatur- oder Tastatur-Harmonica erhielt. Eben derselbe und Capellmeister Naumann schrieben zuerst Tonstücke, so wie auch Herr Müller, eine Anleitung mit Probestücken, zum Selbstunterricht auf der Harmonica, drucken ließ. Auch folgende Künstler stehen in einem guten Rufe: Maschek, Mayer, Pohl, Wenk und Westenholz u. a.

Die Scala der Harmonica ist folgende:

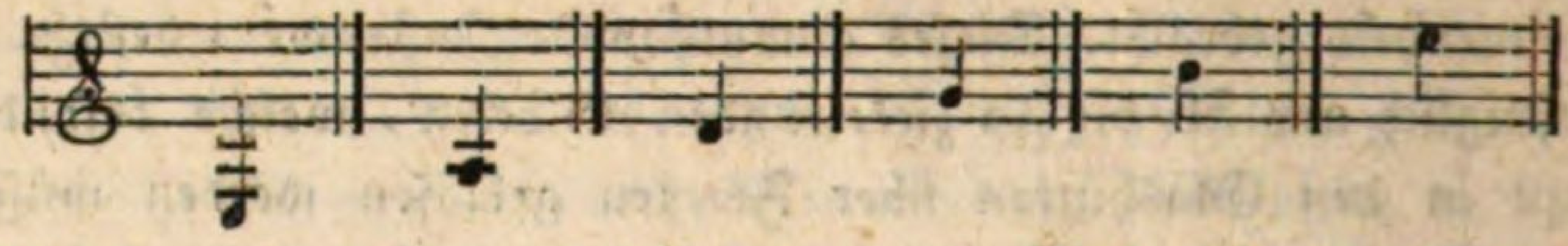


7) Die Cither (Chitara, Guitarre) ist dreyerley: die Deutsche, die Wälsche und die Spanische; jede wird anders behandelt.

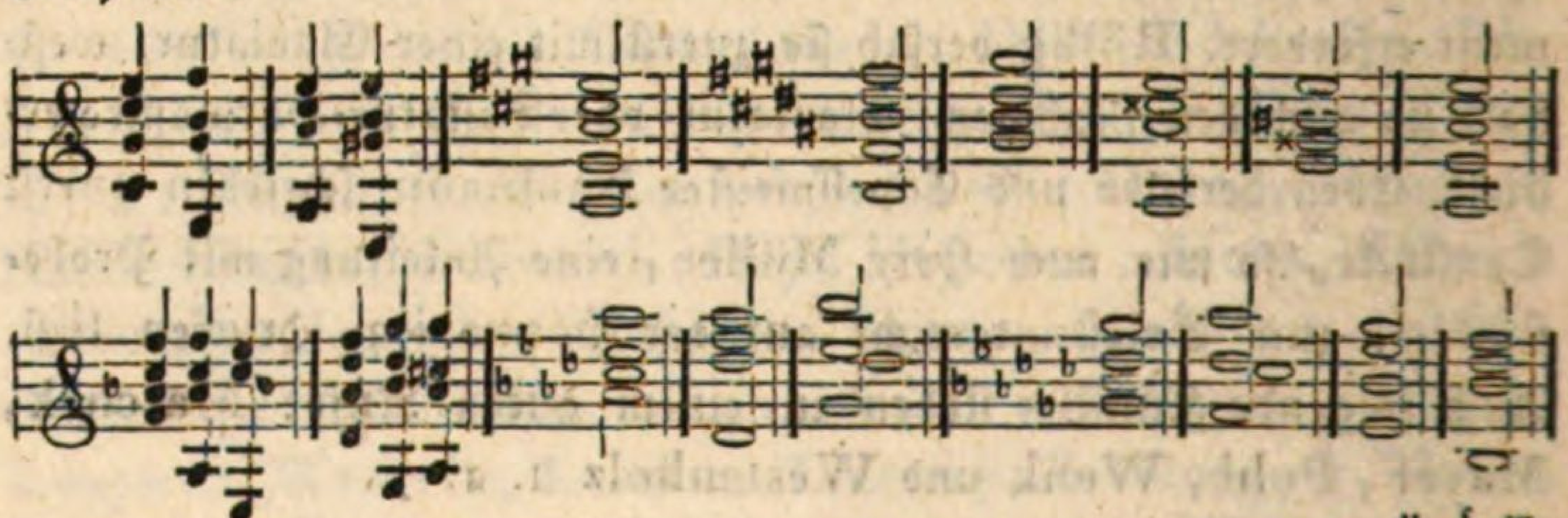
Die Scala der deutschen Guitarre ist:



Sie ist mit sechs Saiten bezogen, welche in diesen Tönen gestimmt sind:



spricht um eine Octave tiefer an, und ist sowohl zu Concert-Sätzen, als vorzüglich zur Begleitung des Gesanges geeignet. Vollgriffige Accorde können in allen Tonarten ausgeführt werden, als:



u. s. w.

Für dieses, in unsern Tagen beliebte Instrument, haben folgende Künstler theils geschrieben, theils als Virtuosen sich berühmt gemacht.

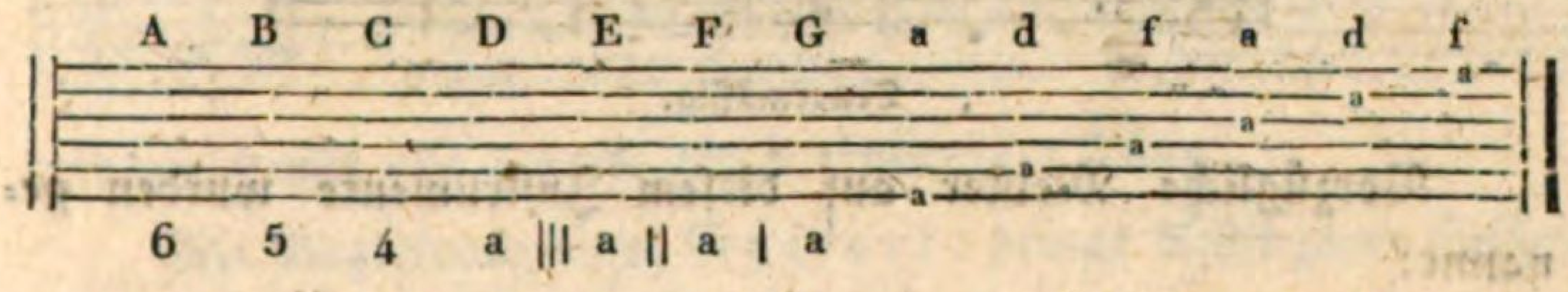
Bevilaqua, Blum, Bolzmann, Bortolazzi, Bornhardt, Brand, Bathioli, Call, Carulli, Cattus, Cramolini, Diabelli, Doisy, Gelli, Giuliani, Gräffer, Henri, l'Hoyé, Heinrich, Kueffner, Lehmann, Matiegka, Mendel, Molino, Molitor, Oberleitner, Rontondi d'Arailza, Stählin, Spina, Schulz, Scheidler, Stoll, Tuczek, Wolf, Werner u. a.

Eine Modification dieses Instrumentes ist die von Stauffer erfundene Guitarre d'amour.

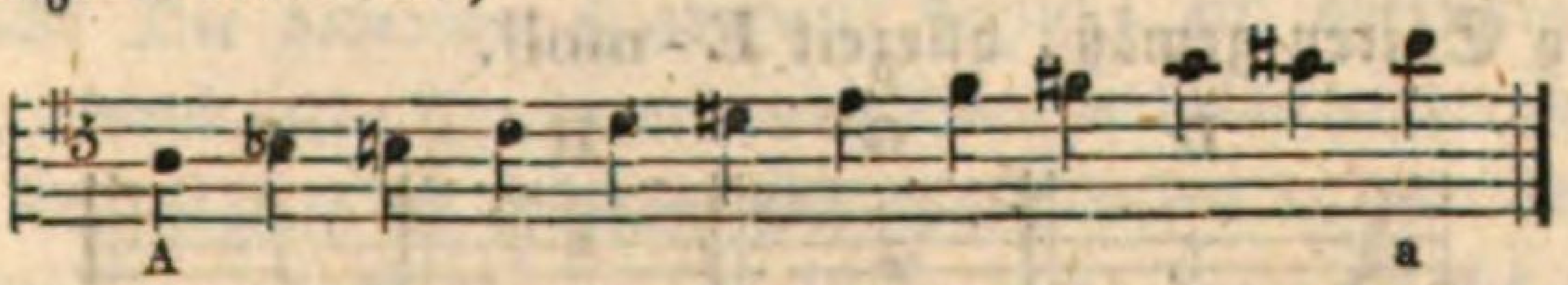
8) Die Theorbe ist ein angenehmes, und sogar zum General-Baßspielen taugliches Instrument. Sie ist nur durch einen längeren Hals und noch einige Kleinigkeiten von der Laute unterschieden.

9) Die Laute (Liuto oder Testudo), ein ziemlich großes, rundes, und mit Schafdarmsaiten (deren einige im Basse auch übersponnen sind) bezogenes Kammer-Instrument, in der Gestalt

einer Schildkröte, wird mit der linken Hand etwas aufwärts gehalten, und zugleich mit den vier Fingern derselben gegriffen. In der rechten Hand hilft der kleine Finger sie halten, die übrigen vier Finger aber schlagen die Accorde. Auf ihrem Griffbrete sind Bünde von Schafdarmsaiten für jeden halben Ton. Jeder halbe Ton oder Bund bekommt statt der Noten einen Buchstaben aus dem a b c ꝛc. Die Noten aber setzt man dennoch wegen der Eintheilung des Tactes über die Buchstaben oberhalb der sechsten Linie; dieses Instrument braucht also ein System von sechs Linien. Es hat keinen Schlüssel vorgezeichnet, wohl aber die Tactart. Die tiefsten drey Baß-Töne werden mit Nummern angezeigt, die folgenden vier mit dem Buchstaben a und mit geraden Strichen |; die schon rastrirten sechs Linien heißen bey der Laute a, obwohl nur drey wirkliche als leere Saiten bey ihr zu finden sind, z. B.:



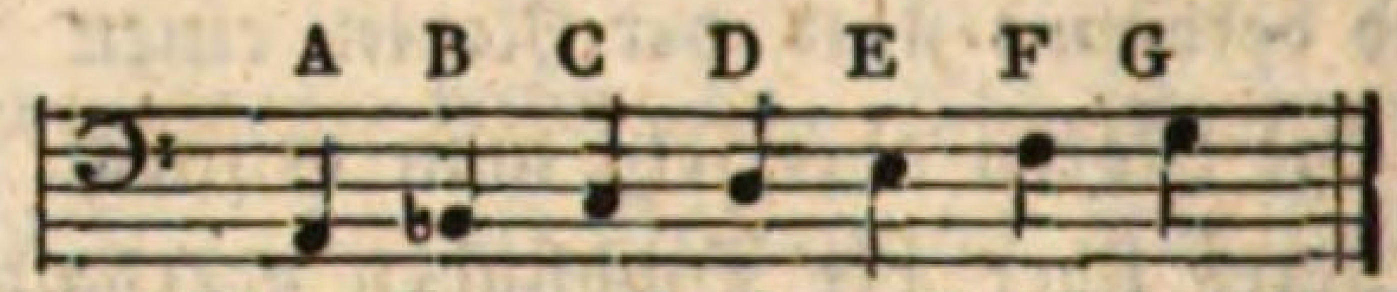
Sie ist das tonreichste Instrument, weil jeder Ton wenigstens auf drey Saiten gefunden und gegriffen werden kann, nachdem es die leichteste Applicatur verlangt. Der erste Bund auf jeder Saite heißt b, der zweyte c, der dritte d, der vierte e u. s. f. Die Bünde aber machen, wie oben gesagt worden, nur Halbtöne aus; z. B. auf der vierten Linie einer Lautenstimme ständen folgende Buchstaben: a, b, c, d, e, f, g, h, i, k, l, m, n, so gibt es in unserm Gehör folgende, tenormäßige Halbtöne durch eine ganze Octave an;



Die Laute hat unten acht ziemlich tiefe Baß-Saiten mit einer Octave vergesellschaftet, dann hinauf immer feinere, welche für den Gesang bestimmt sind. Alle vier und zwanzig Saiten machen zusammen dreyzehn Chöre aus. Sie wird aus allen Tonarten

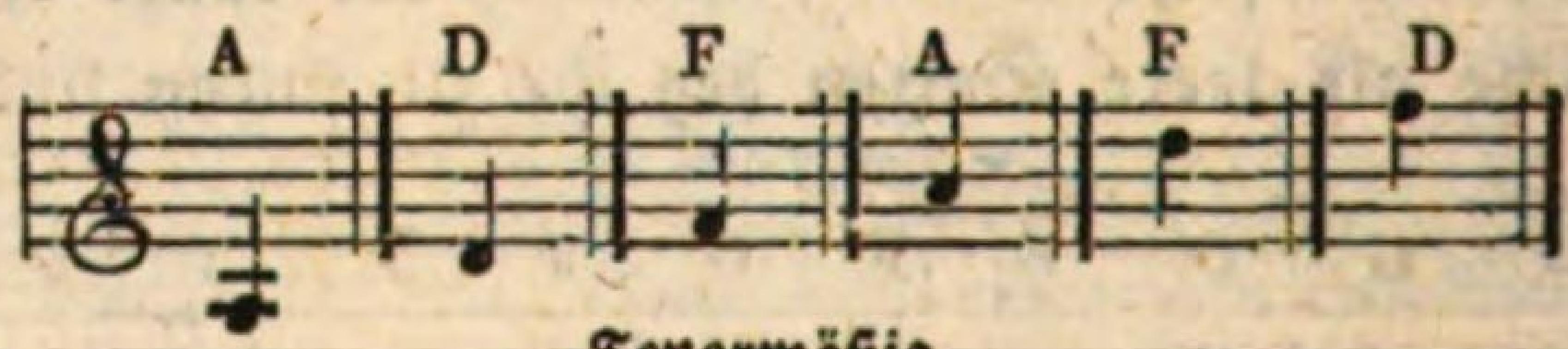
gespielt, deßwegen werden in die Baß-Octave die nothwendigen Kreuz- oder Be-Töne schon zum voraus hinein gestimmt; übrigens ist ihre Stimmung allezeit aus D-moll.

Scala der Laute:



Aus D-moll und F-dur. Subbaßmäßig.

Diese erste und tiefste Octave wird immer mit jenem ♯ und b gestimmt, welche die herrschende Tonart verlangt. Die andern sechs Chöre aber bleiben gleich gestimmt, weil die Bünde alle halbe Töne enthalten:

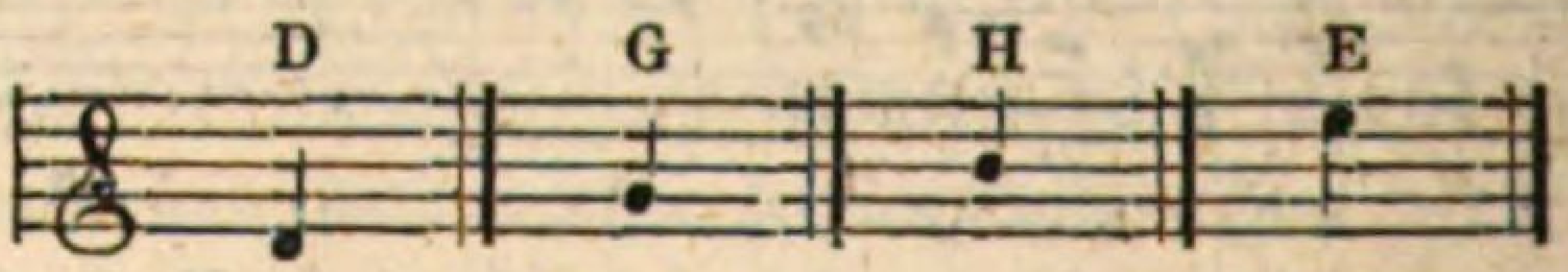


Tenormäßig.

Vorzügliche Meister auf diesem Instrumente wurden genannt:

Galilei, Gauthier, Gerle, Hofer, Kohaut, Lauffensteiner, Logi, Marion de Lorme, Martin, Pelagratzky, Reggio, Roy, Scheidler, Schindler, Setzkorn, Straube, Weiss, Welter u. a.

10) Die Mandora, eine kleine Gattung der Laute, wird eben so gespielt, aber anders gestimmt. Sie hat nur acht Chöre von Schafdarmsaiten. Ein Chor sind zwey Saiten, im Einklange oder in der Octave gestimmt; der höchste Chor aber hat wieder nur eine Saite, welche hier E heißt. Ihre Stimmung ist, den obersten drey Saiten gemäß, allezeit E-moll.



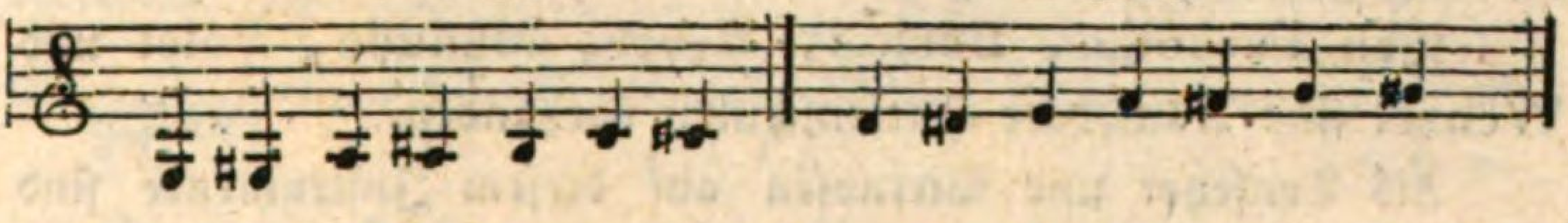
Die gegriffenen Töne machen die dreyzehn Buchstaben: b, c, d, e, f, g, h, i, k, l, m, n und o aus, weil die leeren Saiten alle A heißen.

11) Die Mandoline ist zweyerley, die neapolitanische und

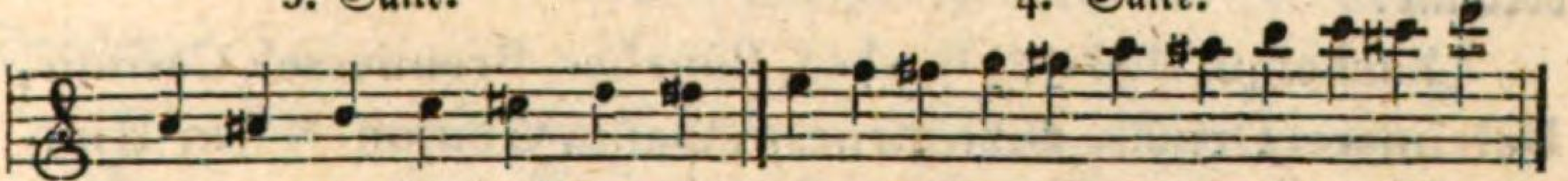
die mailändische. Beyde sind noch kleiner als die Mandora, haben auch eine andere Gestalt und Stimmung. Die erstere hat nur vier Chöre, welche wie die Geige gestimmt werden, nähmlich GG DD AA EE: die zweyte aber hat sechs Chöre, wovon die ersten zwey übersponnen sind; sie heißen von unten hinauf: gg hh ee aa dd gg. Beyde führen den Violin-Schlüssel und Violin-Noten.

Die vollständige Scala der Mandoline ist:

1. Saite. 2. Saite.



3. Saite. 4. Saite.



und gleichfalls alle, durch ein b erniedrigte Töne.

Mit Begleitung einer Guitarre bringt dieses zarte Instrument eine besonders reizende Wirkung hervor.

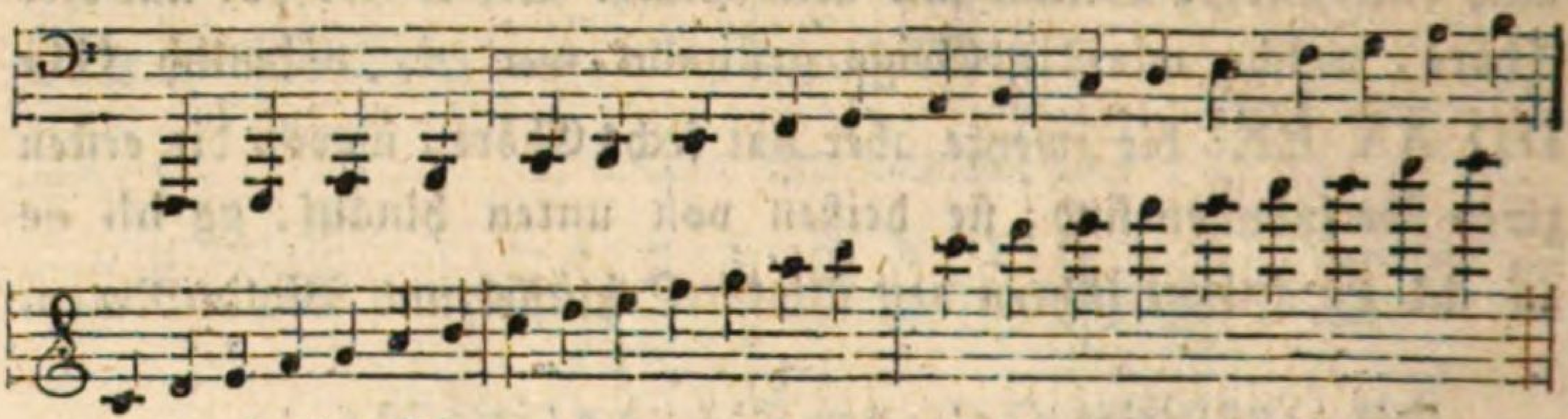
Lehrbücher haben Bortolazzi und Fouchetti geschrieben.

Ausgezeichnete Virtuosen auf diesem Instrumente sind Vimercati und Oberleitner, auch Mora hatte Aufsehen erregt.

12) Das Psalterium ist ein cymbalmäßiges, altes und seltenes Instrument. Die Töne und Accorde desselben werden, indem man ganz platte Ringe, woraus ein starker, spitziger Federkiel hervor ragt, in die Finger steckt, mit beyden Händen zum Anschlage gebracht.

13) Die gemeine Harfe (l'Arpa), ein bekanntes Instrument, wird meisten Theils nur von Almosen bedürftigen Leuten beyderley Geschlechts in Gärten und Gasthäusern ꝛc. mit herzbrechenden Liedern und Gassenhauern geklimpert; die englische Harfe hingegen wird jetzt wieder alla Camera gebraucht und gespielt. Diese letztere hat ein Pedal, welches aber nur die Halbtöne macht. Beyde führen den Baß- und Violin-Schlüssel in zwey Linienreihen zu ihren Stücken und Concerten.

Folgendes ist der Umfang der Pedal- oder Hakenharfe mit 41 Saiten:



Alle halbe Töne werden mit den Füßen durch Verkürzung der Saiten hervor gebracht.

Von Backofen, Bochsa, Heyse, Madude, Polet und Wenzel sind brauchbare Harfenschulen vorhanden.

Als Tonsetzer und Virtuosen auf diesem Instrumente sind bekannt:

Backofen, Bedard, Bochsa, Boucher, Brennessel, Casimir, Dalvimare, Demar, Dizi, Ernesti, Gallo, Goujon, Hack, Himmer, Jadin, Katschirek, Knott, Krumpholz, Lang, Longhi, Marazzoli, Marin, Minoja, de la Motte, Müllner-Gollenhofer, Nadermann, Niemezeck, Pascal, Petrini, Prestel, Spohr, (Dorette), Simonin-Pollet, Steckler, Vernier, Uepling, Weber, Wolf u. a.

14) Die Pauken, welche mit den Trompeten aus vielerley Tonarten geschlagen werden können, sind bey einer stark besetzten Musik, und auch mit den Trompeten allein, sehr prächtig zu hören. Sie haben allezeit den F-, oder allgemeinen Baß-Schlüssel vorgezeichnet.

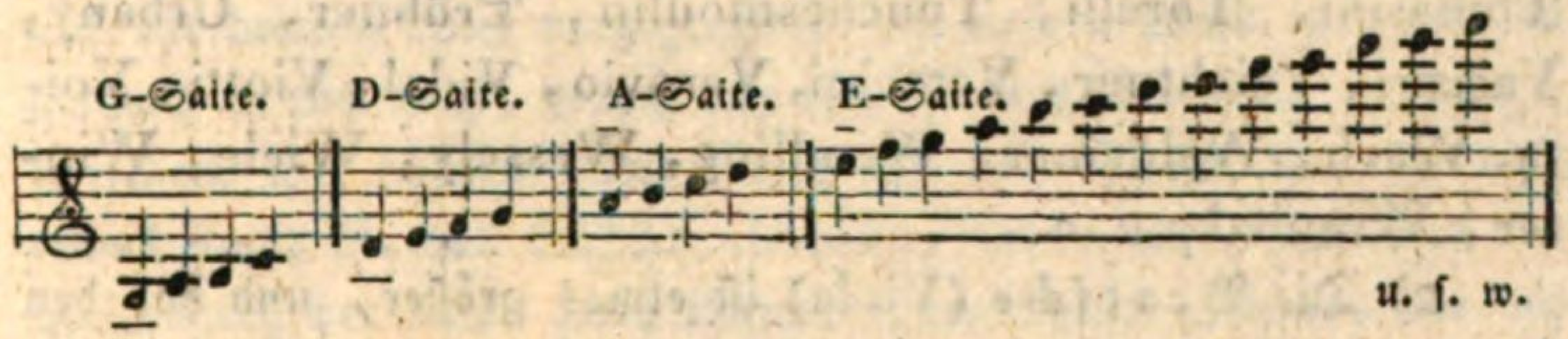
Altenburg hat eine Anweisung über die Behandlungsweise derselben heraus gegeben.

Geig-Instrumente.

1) Die Geige (Violino), welche insgemein den G-Schlüssel auf der zweyten Linie führt, und bey vollstimmigen Musiken in Violino primo, Violino secondo, auch zuweilen in Violino terzo, auch, wenn ein Concert oder Solo darauf gespielt wird, in Violino principale getheilt wird, hat nur vier Saiten von

Schafdärmen, deren tiefste übersponnen seyn muß. Sie heißen hinauf g $\bar{d}$ $\bar{a}$ $\bar{\bar{e}}$; folglich geschieht ihre Stimmung durch drey reine Quinten, wiewohl sie wegen der ungleich schwebenden Temperatur der Orgeln und Schlag-Instrumente gewisser Maßen nicht auf das reinste gestimmt werden sollte.

Die Scala der Violine ist, mit Einschluß aller entzwischen liegenden Kreuz- und Be-Töne:



Die dreygestrichene Octave gehört eigentlich nur für Concert-Spieler.

Theoretisch-praktische Violin-Schulen haben geschrieben:

André, Baillot, Rode und Kreutzer, Blumenthal, Campagnoli, Hiller, Lolli und Leop. Mozart, der Vater des Unvergeßlichen! —

Auf diesem vortrefflichen Concert-Instrumente hat es in allen Zeiten berühmte Künstler gegeben, und darunter die gefeyerten Nahmen eines:

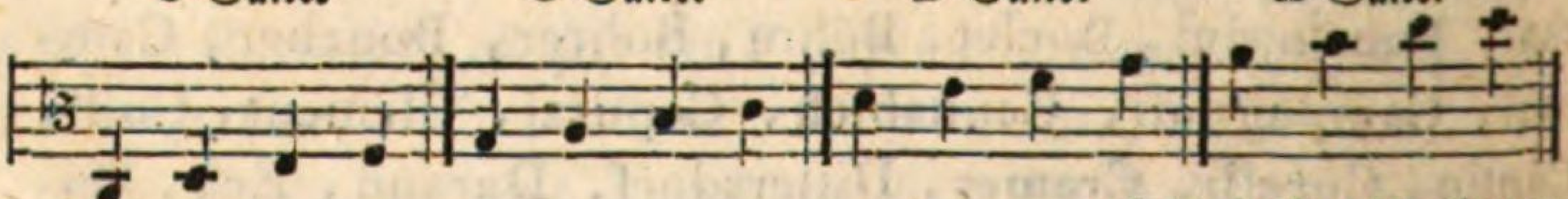
Abel, Anderle, Babbi, Baillot, Baldenecker, Barnbeck, Barth, Batka, Beckers, Benda, Berwald, Bischof, Blumenthal, Boccherini, Boclet, Böhm, Bohrer, Boucher, Cambini, Campagnoli, Cannabich, Capuzzi, Clement, Colli, Contin, Corelli, Cramer, Dittersdorf, Durand, Eck, Eppinger, Ferrari, Fesca, Fiorillo, Fischer, Fodor, Foyta, Fradl, Fränzl, Gerbini, Gerke, Girardini, Göpfert, Gruber, Haak, Habenek, Hampeln, Hänsel, Hebenstreit, Hellmesberger, Henning, Hering, Heroux, Hinze, Hoffmann, Jäll, Janitsch, Jansa, Jansen, Jarnowick, Kaczkowsky, Kral, Kreibich, Kreutzer, Krommer, Lacroix, Lafont, Larcher, Libon, Lipinsky, Lolli, Lubin, Mangold, Marin, Massonneau, Mathäi, Maucourt, Mayseder, Mazas, Mestrino, Metz, Molique, Moralt, Moser, Mozart (Leopold), Mül-

ler, Nardini, Neuling, Paganini, Pagni, Piantanida, Pichl, Pixis, Polledro, Präger, Praun, Prautner, Probst, Pugnani, Raimondi, Rode, Rolla, Romberg, Rothfischer, Roy, Salomon, Sandmeier, Schall, Schick, Schlösser, Schmiedigen, Schubert, Schuppanzigh, Schwachhöfer, Seidler, Simonsen, Spath, Spohr, Stamitz, Stradella, Strauss, Strobach, Strungk, Tartini, Thieriot, Tietz, Tinti, Toeschi, Tomasini, Torelli, Touchesmoulin, Trübner, Urbany, Vaccari, Veichtner, Veracini, Verovio, Vidal, Viotti, Voita, Wach, Waldemar, Wendling, Wessely, Wiele, Winter, Wranitzky u. a.

2) Die Bratsche (Viola) ist etwas größer, und hat den C-, oder Alt-Schlüssel, nähmlich auf der dritten Linie, vorgezeichnet. Sie wird, wenn sie kein Solo oder Concert zu spielen hat, bey Violinen als Mittelstimme gebraucht; ohne dieses aber kann sie auch die oberste Stimme machen. In alten Sätzen findet man auch für die Viola seconda den Tenor-Schlüssel; ihre Saiten aber, wovon die zwey tiefsten übersponnen sind, hießen allezeit, wie jetzt, hinauf c g d̄ ā. Sie wird also auch durch drey reine Quinten gestimmt, jedoch um eine Quinte tiefer als die Violine.

Die Scala der Viola ist:

C-Saite. G-Saite. D-Saite. A-Saite.



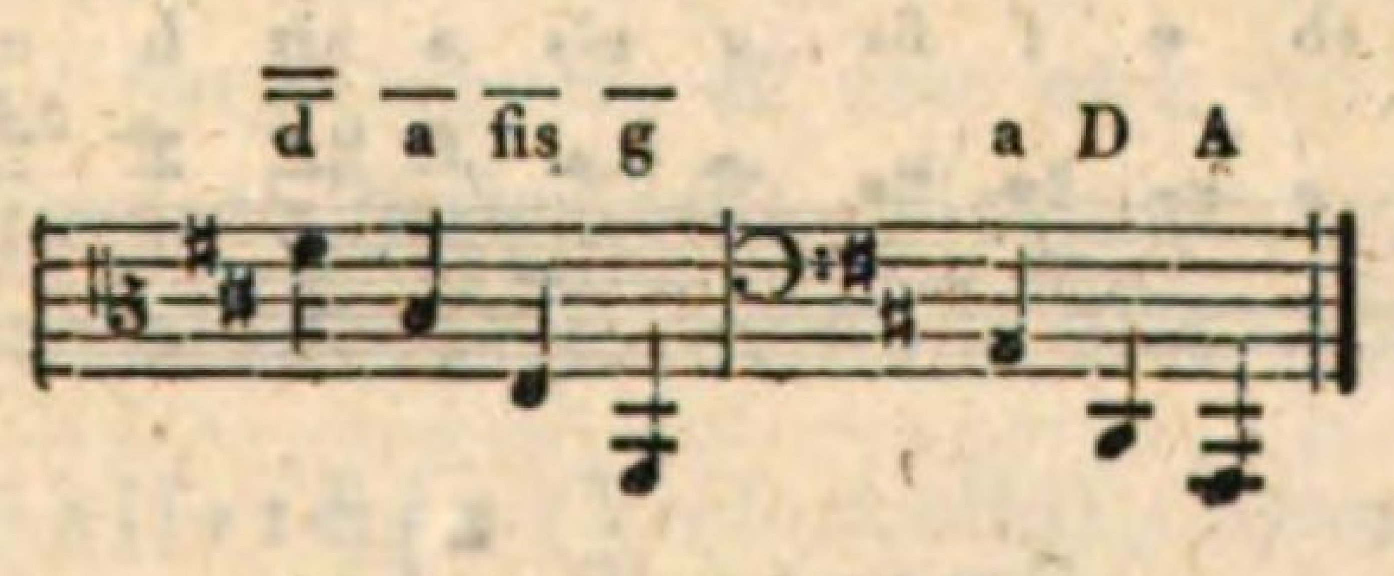
u. s. w. in der Applicatur.

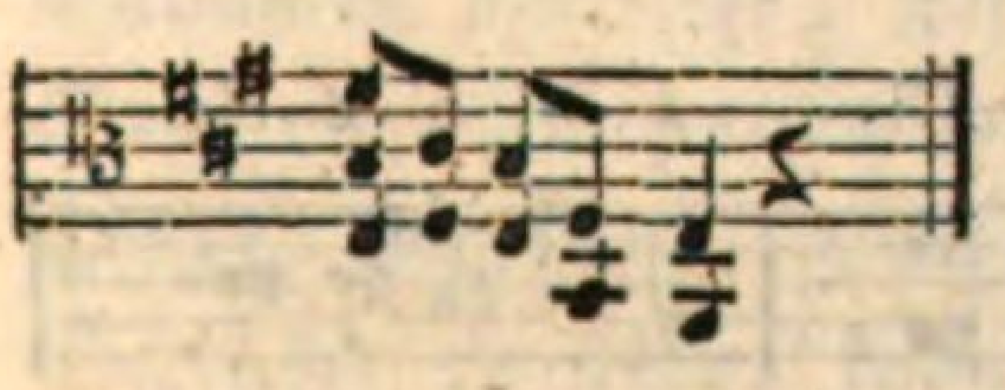
Es versteht sich von selbst, daß, so wie bey den übrigen Streich-Instrumenten, auch alle Halbtöne gegriffen werden können.

Bruni, Cupis, Garaudé, Gebauer und Woldemar haben Lehrbücher heraus gegeben.

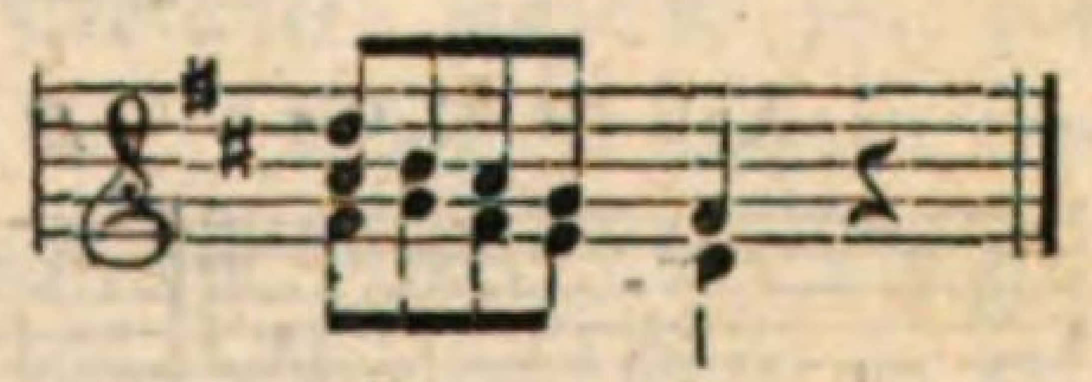
3) Die Viola d'Amore ist ein angenehmes Kammer-Instrument. Sie ist etwas breiter und länger als die Bratsche, hat über dem Griffbrete sieben Saiten von Schafdärmen, wovon die vier

oder fünf tiefsten übersponnen sind; unter dem Griffbrete hat sie ebenfalls so viel stählerne oder messingene Saiten, um einen stärkern Laut zu geben. Sie wird meisten Theils aus D-dur harmonisch gestimmt. Ehemahls hießen ihre obern sieben Saiten A D a d̄ fis̄ ā d̿. Die jetzigen Stücke werden meisten Theils in tiefen Tönen in den Baß-Schlüssel, die mittlern und höhern aber in den Violin-Schlüssel gesetzt. Vor Zeiten hatte sie den C-Schlüssel auf der dritten Linie vorgezeichnet: die tiefern Töne aber wurden dennoch in den Baß, jedoch um eine Octave tiefer als jetzt, geschrieben. Die höhern Töne kamen mit den Violin-Noten, doch etwas fremd für das Gesicht, überein, indem von oben herab die Stimmung der ersten zwey kleinen Saiten eine Quarte, die der zweyten und dritten eine kleine Terz, und die der dritten und vierten eine große Terz ausmachte, und man dennoch überall eine Quinte dafür hinsetzte, der Spielende aber sich einbilden mußte, er habe bey diesen vier hohen Saiten d̿ ā fis̄ d̄ und auch bey den darauf gegriffenen Tönen eine Violine in der Hand; z. B.





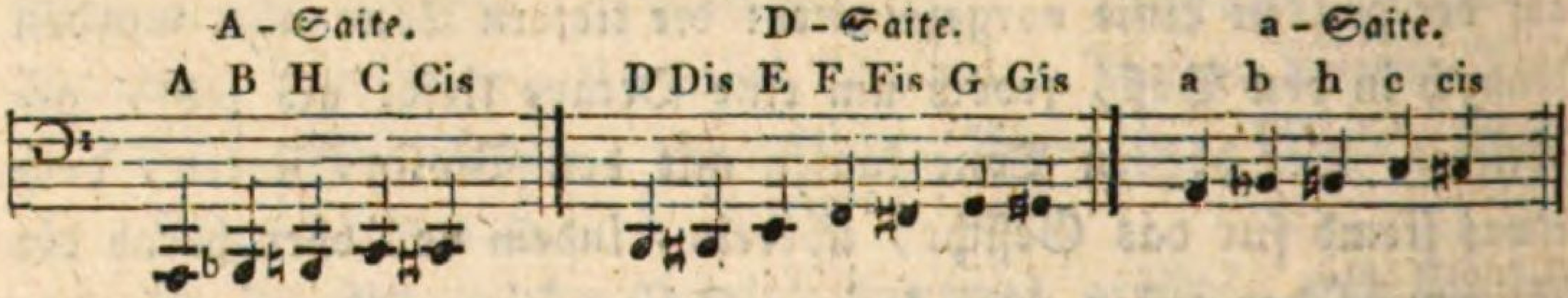
lautet so:

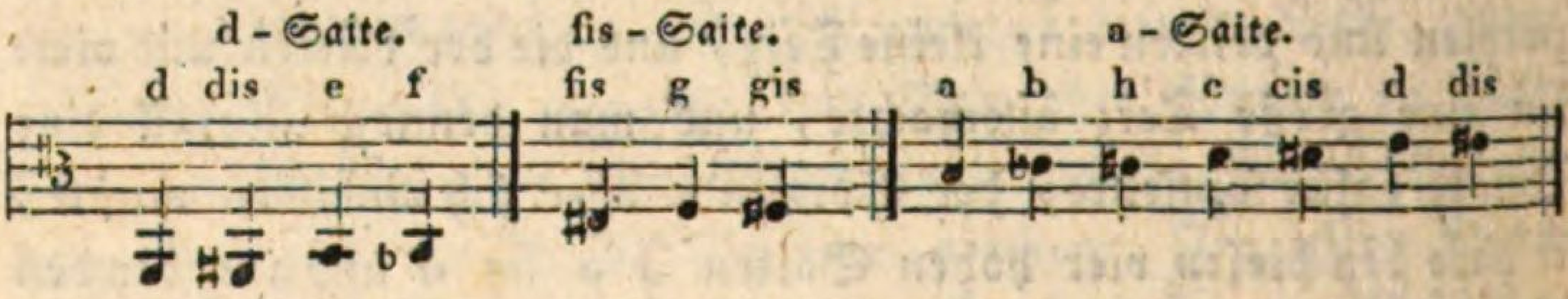


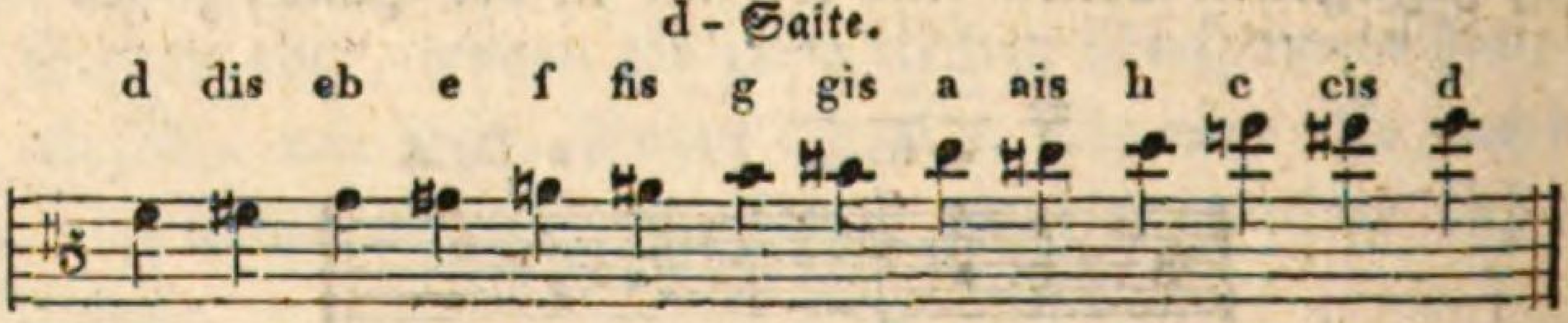
Folglich setzte man zu den Stücken aus D-dur bey diesem Viola d'Amor-Schlüssel nebst dem c♯ und f♯ auch das g♯ vor, weil man sich bey dem großen Terzengang d, e, fis, oder weiter hinauf einbilden mußte, man spiele e, fis, gis ꝛc. bey dem Baß-Schlüssel aber hatte man nicht nöthig ein g♯ vorzusetzen. Sie pflegt gern in Terzen und Sexten, worunter auch zuweilen eine Quinte oder Octave gemischt wird, einher zu gehen. Die neueren Componisten nehmen für dieses Instrument bis zur ersten kleinen D-Saite hinauf durchaus lieber den Alt-Schlüssel c♯ und f♯ allein; dann erst gebrauchen sie zu den höhern Tönen

und doppelten Griffen den Violin-Schlüssel, und setzen die Terzen, Quarten, Quinten ꝛc. als wirklich solche Intervalle und Doppelgriffe für das Gesicht und den Gebrauch. Hier folgt eine doppelte Scala, mit der dritten verglichen, welche letztere den Baß- und Violin-Schlüssel hat.

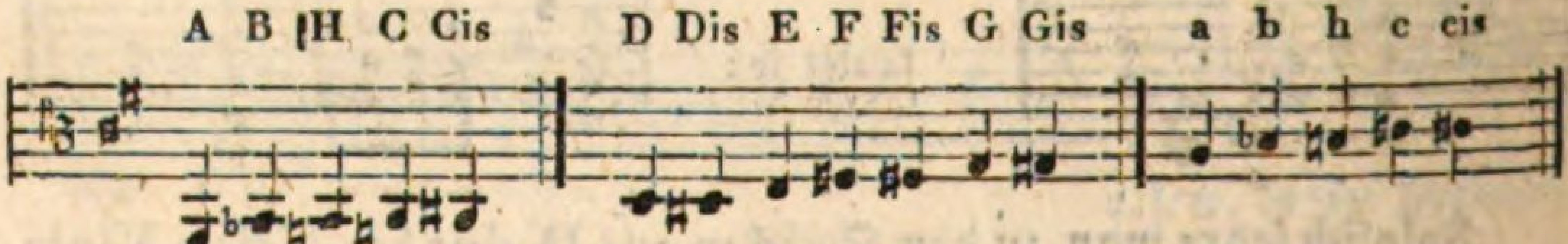
Erste Scala:

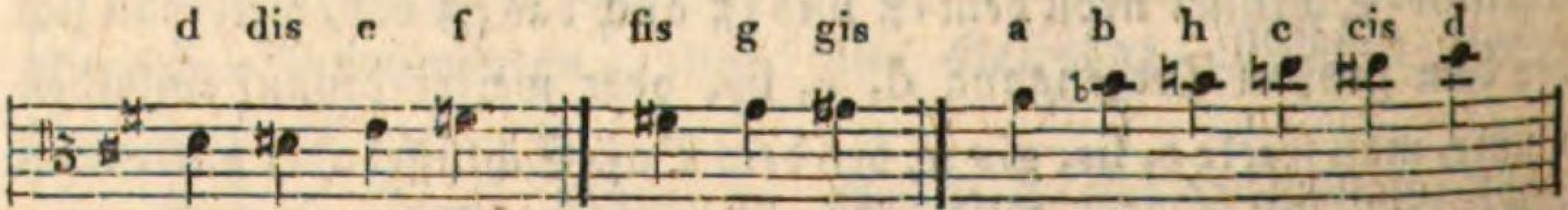


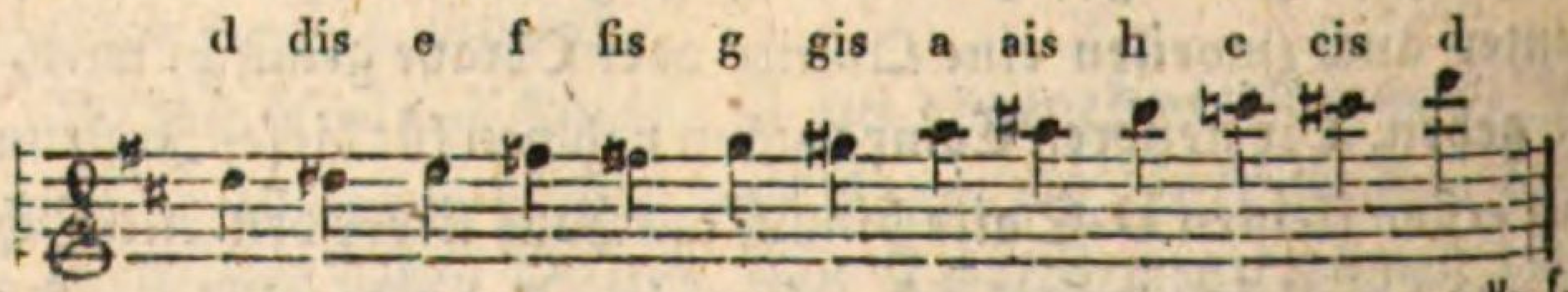




Zweyte Scala:

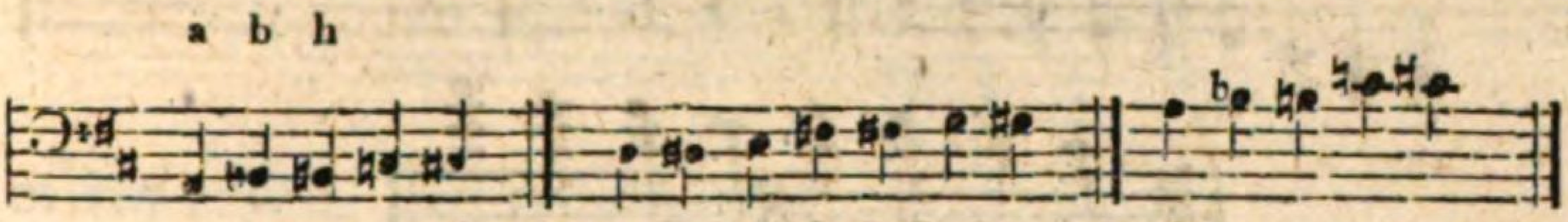


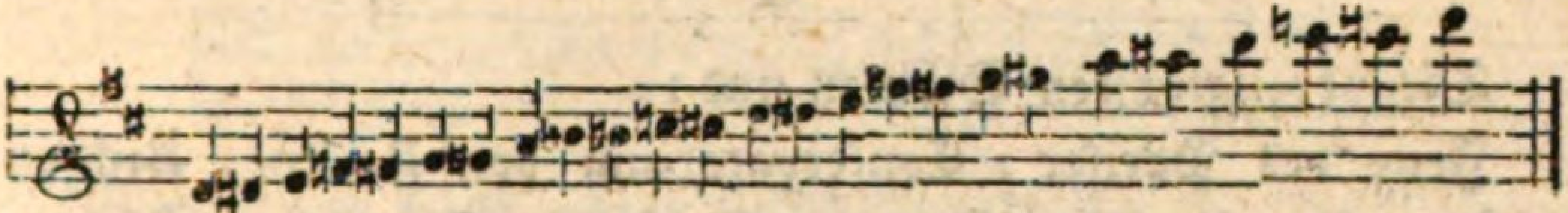




u. s. w.

Vergleichungs-Scala:





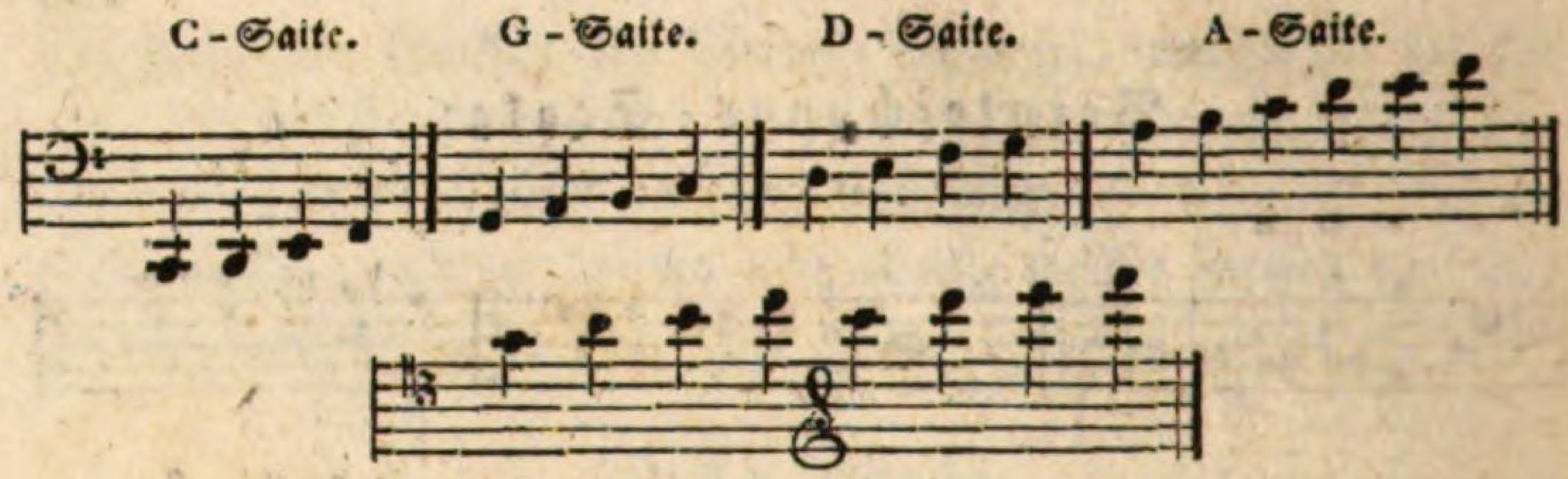
4) Das englische Violet unterscheidet sich von' der Viola d'Amore bloß darin, daß es kein tiefes Baß-A, folglich nur sechs Saiten hat.

5) Die Gambe (Viola da gamba), auf deutsch: Beingeige, ist etwas kleiner, als das Bassetchen. Sie hat meistens nur fünf Saiten, welche von oben herab d̄, a, e, c, C heißen, oder nach Mattheson, sechs Saiten d̄, a, e, c, C, D, und hat den Violin-Schlüssel vorgezeichnet, ist aber auch ein, aus der Mode gekommenes Kammer-Instrument. Granier, Hertel, Hesse, Höller und Mareis sind die bekanntesten Virtuosen.

6) Das Bassetchen (Violoncello), wenn es bloß andere Stimmen begleitet, spielt den Baß-Schlüssel; wenn es aber ein Solo oder Concert vorträgt, kann es auch bey höhern Tönen den Tenor-Schlüssel, welcher ebenfalls auf die vierte Linie als C-Schlüssel zu stehen kommt, und um eine Quinte höher als der Baß lautet, oder den Violin-Schlüssel haben.

Ein geschickter Virtuos spielt alle fünf Stimmen darauf, folglich auch den Alt, den Sopran und die natürliche Violine, welche letztere man aber in den neuen Sätzen meisten Theils um eine Octave tiefer spielen muß. Die Saiten hinauf heißen C, G, D, A, wovon die erstern oder tiefern zwey übersponnen sind; sie klingen alle vier um eine Octave tiefer, als die der Bratsche.

Die Scala dieses Instrumentes, welches sich vorzüglich zu Concert-Sätzen eignet, ist:



Die vorzüglichsten Schulen sind:

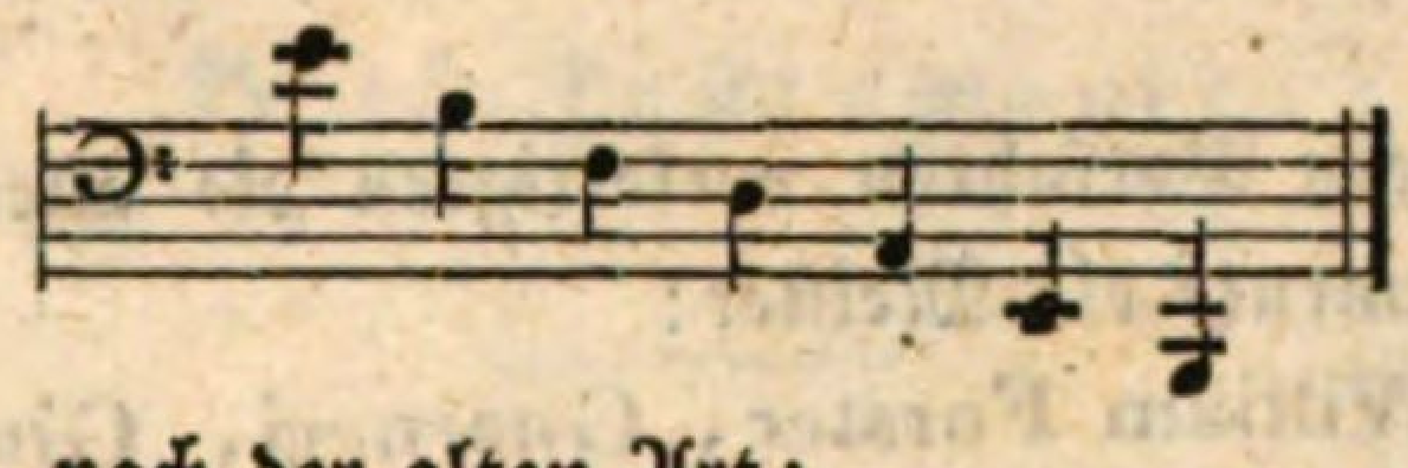
Jene des Pariser = Conservatorium von Baillot, Bideau, Catel und Baudiot; von Duport, Dotzauer, Levasseur, Müntzberger und Stiastny.

Als Componisten und Künstler auf diesem Instrumente sind vorzüglich geschätzt:

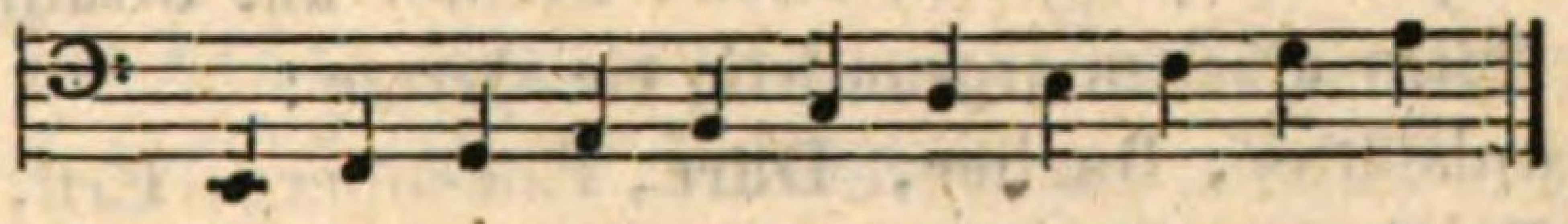
Aliprandi, Arnold, Basset, Baudiot, Benke, Berger, Bideau, Birnbach, Böhm, Bohrer, Braun, Calmus, Cattus, Cervetto, Christ, Damon, Danzi, Delamare, Dont, Dotzauer, Drechsler, Duport, Eggerlin, Eisert, Eysel, Fenzi, Ferrari, Filz, Franciscello, Gatti, Giordani, Gottlieb, Graff, le Grand, Gretsch, Gross, Hammer, Hauschka, Hausmann, Himmelbauer, Hitzelberger, Hofmann, Hus-Deforges, Jäger, Kelz, Krafft, Lamarre, Lanzetti, Linke, Löwe, Mangold, Mara, Megelin, Meinhardt, Merk, Minarsky, Moralt, Münzberger, Nochez, Orsler, Paxton, Piarelli, Pitscher, Pixis, Prell, Radziwill, Raupe, Reschni, Riedl, Ritter, Romberg, Rothe, Sandonati, Schetky, Schindlöker, Schmalz, Schönebek, Schrödl, Siegel, Storioni, Tricklier, Vandini, Voigt, Wagenseil, Weigl, Werner, Willmann, Wożilka, Zappa, Zumsteeg, Zyka u. a.

7) Der Baryton (Baritono) ist ein sehr angenehmes Kammer-Instrument, in der Größe fast der Gambe gleich, hat aber ein breiteres Griffblatt, weil darauf sieben Saiten von Schafdärmen sind, welche meisten Theils mit doppelten Griffen gespielt werden. Unter dem Halse hat er noch mehrere messingene Saiten, welche mit dem Daumen gegriffen werden. Auf dem Griffblatte hat er neun Bünde, welche eben so viel Halbtöne ausmachen.

Die Stimmung des **Barytons** in den obern Saiten ist:



in den untern, nach der alten Art:

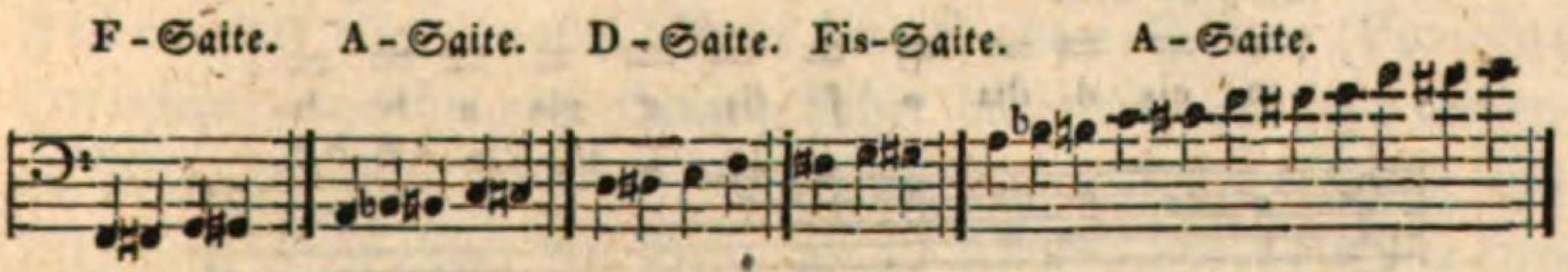


Franz und Lidl waren berühmte Meister.

8) Der **Violon** oder **Contra-Baß** hat gewöhnlich fünf ziemlich dicke Saiten, auch von Schafdärmen, welche von unten hinauf F, a, d, fis, a heißen, z. B.:

Die tiefsten zwey pflegt man zu überspinnen. Er klingt um eine Octave tiefer, als das Violoncello: doch wird er, um mit demselben im Einklange einher zu gehen, deßwegen eben so wenig, als der Contra-Fagott um eine Octave höher gesetzt; denn alle Baß-Instrumente machen bey der Begleitung anderer und höherer Instrumente gleichsam den Einklang in ihren Tönen. Er hat zu jedem halben Ton einen Bund auf dem Griffblatte. Es gibt auch einen Violon, welcher nur vier Saiten und keine Bünde hat, dessen Stimmung aber anders lautet, nähmlich E, A, D, G oder F, A, D, G. Dieser, und auch der dreysaitige sind jetzt fast allgemein in wohl organisirten Orchestern zu finden.

Die Scala eines fünfsaitigen Violons ist:



Fröhlich und Hauser haben Lehrbücher geschrieben.

Dimmler, Dragonetti, Grams, Hindle, Hohlfeld, Janitsch, Iserick, Kämpfer, Keller, Köhler, Landy, Lasser, Lozinsky, Ludwig, Melzer, dell' Occa, Pischelber-

ger, Sedler, Sperger, Wirth, haben diesen Riesen wunderbar bezwungen.

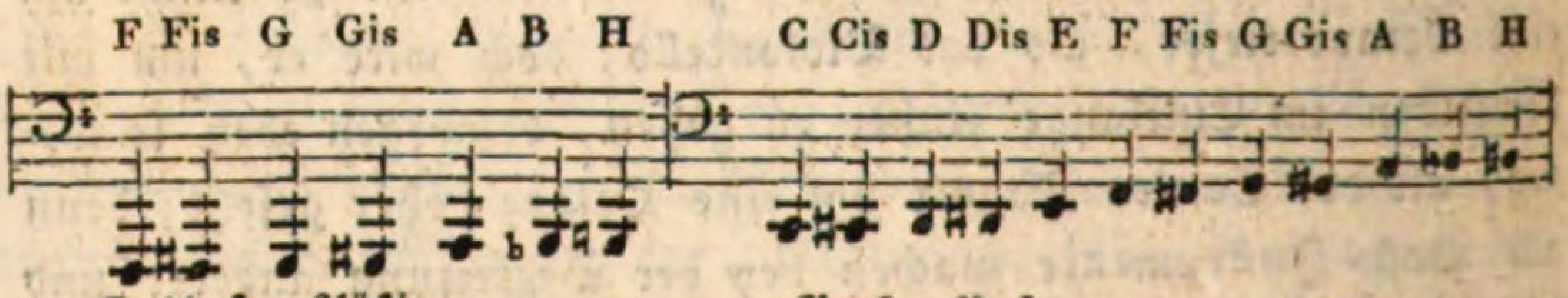
Unter unsern Vorfahren verfertigten die allervortrefflichsten Saiten-Instrumente die Meister:

Amati, William Forster, Guarneri, Giugliani, Guadagni, Popella, Ruggieri, Jacob Steiner und Stradivari.

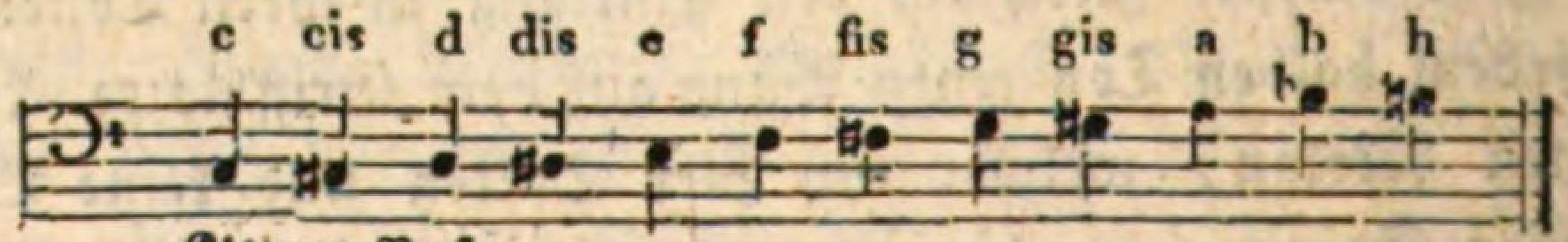
In Wien arbeiten gegenwärtig die Herren:

Brandstätter, Bucher, Dürr, Enzenberg, Ertl, Feilenreiter, Fischer, Götz, Hindle, Kuhlau, Riess, Sawik, Stauffer, Stoss, Werner und Zettler.

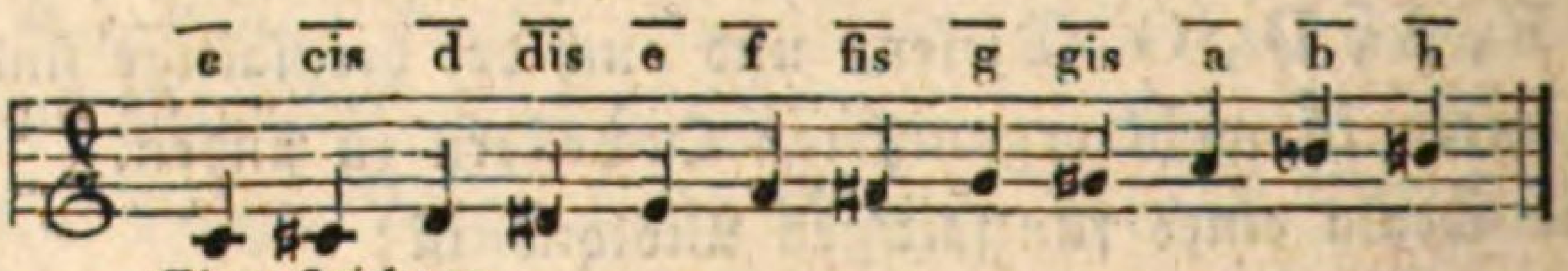
Damit nun aber ein angehender Componist auch wisse, was ich mit den Wörtern eingestrichen, zweygestrichen ꝛc. sagen will: so setze ich hier alle fast möglichen Töne, nach der Ordnung hinauf, her, und bezeichne sie mit den Buchstaben und Strichelchen, nach Art der Orgel- und Instrument-Macher:



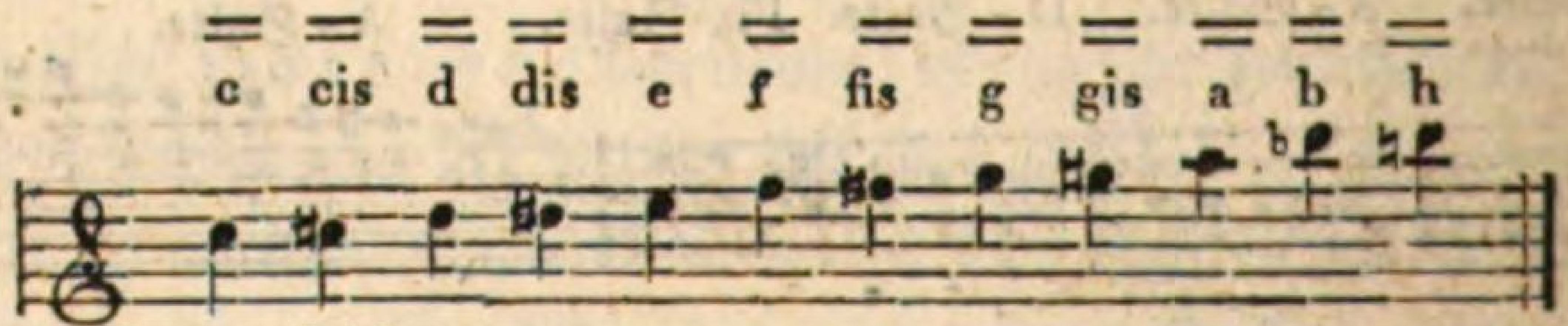
Subbaß, 16füßiger — Großer Baß.



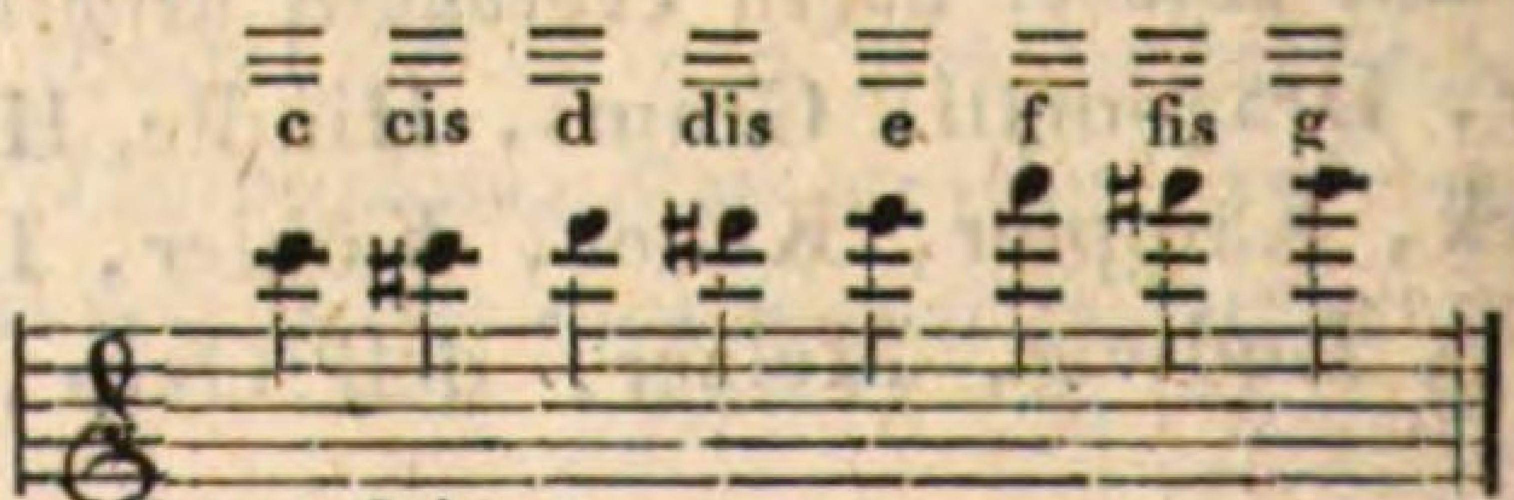
Kleiner Baß.



Eingestrichene.



Zweygestrichene.



Dreygestrichene.

Blas-Instrumente.

1) Die Flöte (Flauto traverso, Querflöte) ist ein sehr gewöhnliches und brauchbares Instrument zu jeder Musikgattung. Sie ist von gutem Holze verfertigt, und geht vom eingestrichenen D bis in das dreygestrichene G hinauf.

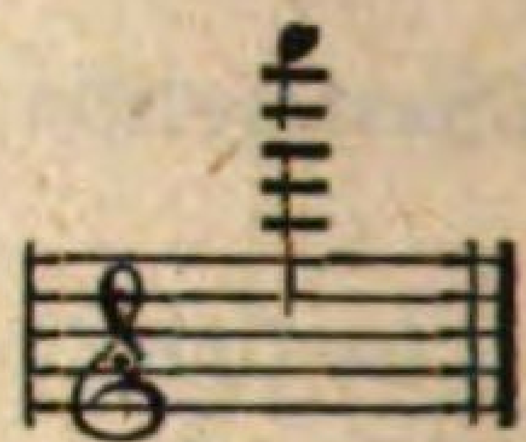
Die (ältere) Flöte hat alle oben mit dem Violin-Schlüssel angezeigten Töne, das tiefe c̄ und c̄is ausgenommen. Sie wird, wie die meisten Blas-Instrumente (wenn man den Fagott und die Posaune davon ausnimmt) in den gewöhnlichen Violin-Schlüssel gesetzt. Es gibt auch eine Hirtenflöte oder Flaute, welche vorn beym Labium angeblasen wird, die aber, weil sie kürzer ist, weniger Töne hat, als die obige. Sie ist indessen, wegen ihrer Unbrauchbarkeit zur künstlichen Musik, fast gänzlich in Vergessenheit gekommen.

In unsern Zeiten ist die Flûte traversière durch Quanz, Tromlitz u. a. mit vielen Klappen vermehrt worden, wodurch große Schwierigkeiten beseitigt wurden. Herr Professor Bayr hat dem Instrumenten-Macher Koch eine neue Abart, Panaylon genannt, angegeben, welche noch fünf ganze Töne mehr Tiefe besitzt.

Auch gibt es eine Flûte d'amour, die eine kleine Terz tiefer; eine Terz-Flöte, die eine kleine Terz höher; eine Quart-Flöte, die eine Quarte höher; eine Octav-Flöte (Piccolo; Ottavino), welche eine Octave höher anspricht; endlich: dreyerley Arten der Flûte à bec; der Flûte douce, nähmlich für den Alt, den Tenor, und den Baß, welche sämmtlich wie die alte Hirtenflöte tractirt werden.

Die oben angeführte, von Herrn Professor Bayr erfundene, so genannte G-Flöte, ist zur Erleichterung im Vortrage aller ehemahls kaum, oder wenigstens höchst schwierig auszuführenden

Passagen nunmehr mit fünfzehn Klappen versehen worden, und hat einen Ton = Umfang vom

tiefen G bis zum viergestrichenen C 

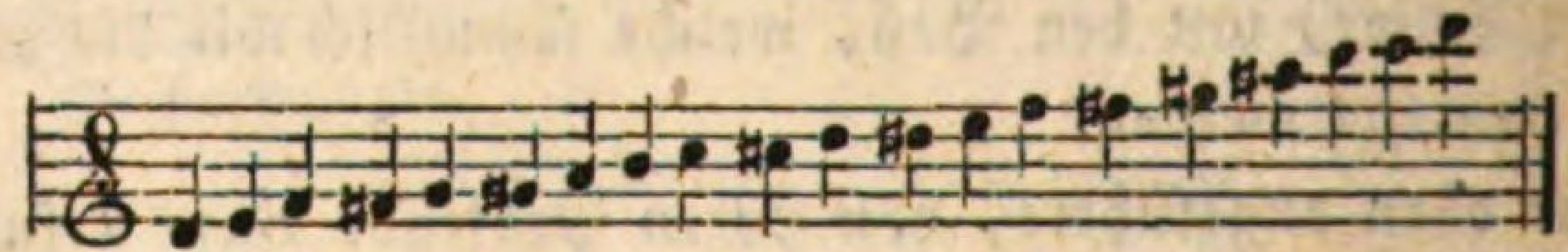
Als Seltenheit verdient bemerkt zu werden, daß es diesem Virtuosen auch gelungen ist, Doppeltöne hervor zu bringen, nähmlich: Terzen, Quarten, Sexten u. s. w., welche besonders in den sanften Tonarten: Es, As, Des, gleich den Harmonica=Glocken wirklich sphärenartig erklingen.

Flötenschulen besitzen wir von Bayr, Berbiguier, Devienne, Hugot und Wunderlich, Müller, Quanz, Tromlitz, Vanderhagen u. a.

Als ausgezeichnete Virtuosen auf diesem Instrumente sind bekannt:

Amon, Appold, Asch, Bayr, Berbiguier, Bernardi, Besser, Bogner, Bondi, Bordet, Capeller, le Clerc, Dahmen, Devienne, Dimmler, Doulon, Dressler, Drouet, Fürstenau, Gabrielsky, Gebauer, Gehring, Gianella, Gränser, Hartmann, Heberle, Heine, Heroux, Höckel, Hugot, Keller, Khayll, Knorr, Köhler, Kramer, Kreith, Krüger, Kuhlau, Landolt, Lindner, Lobpreis, Machaud, Metzger, Mondra, Monzani, Müller, Mussard, Paisible, Pegold, Perrault, Prinz, Quanz, Rapp, Reinard, Schlotter, Scholl, Schröck, Schuster, Sedlaczeck, Sola, Steinhardt, Thurner, Toulou, Tromlitz, Turner, Vogel, Weiss, Wendling, Wolfram, Wunderlich u. a.

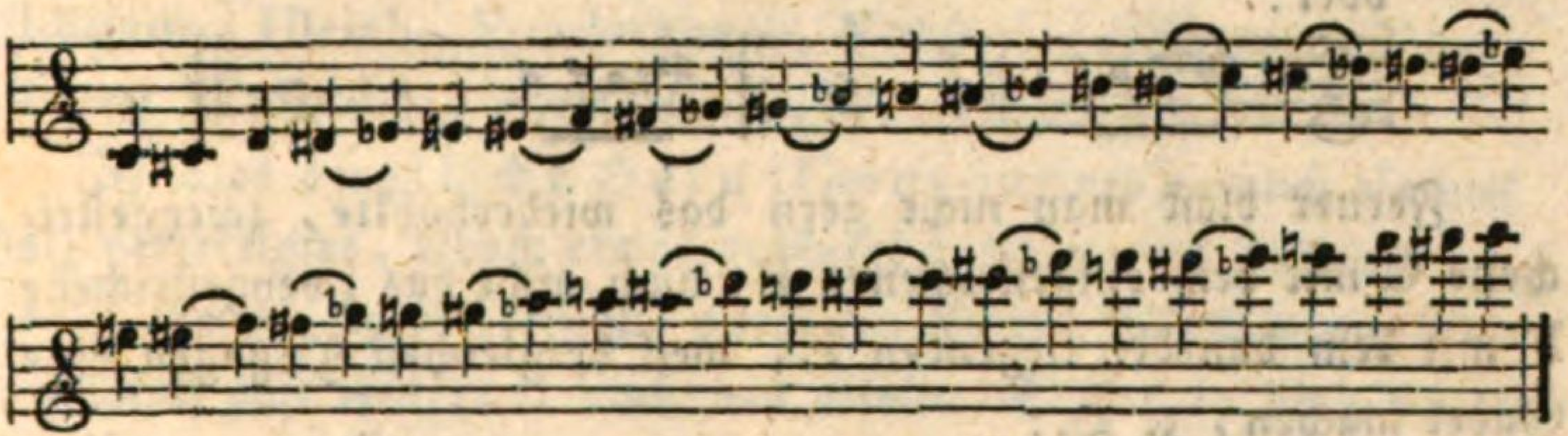
Das Flageolet ist ein kleines Instrument, welches gerade, gleich der Hirtenflöte angeblasen wird, folgende Tonleiter hat:



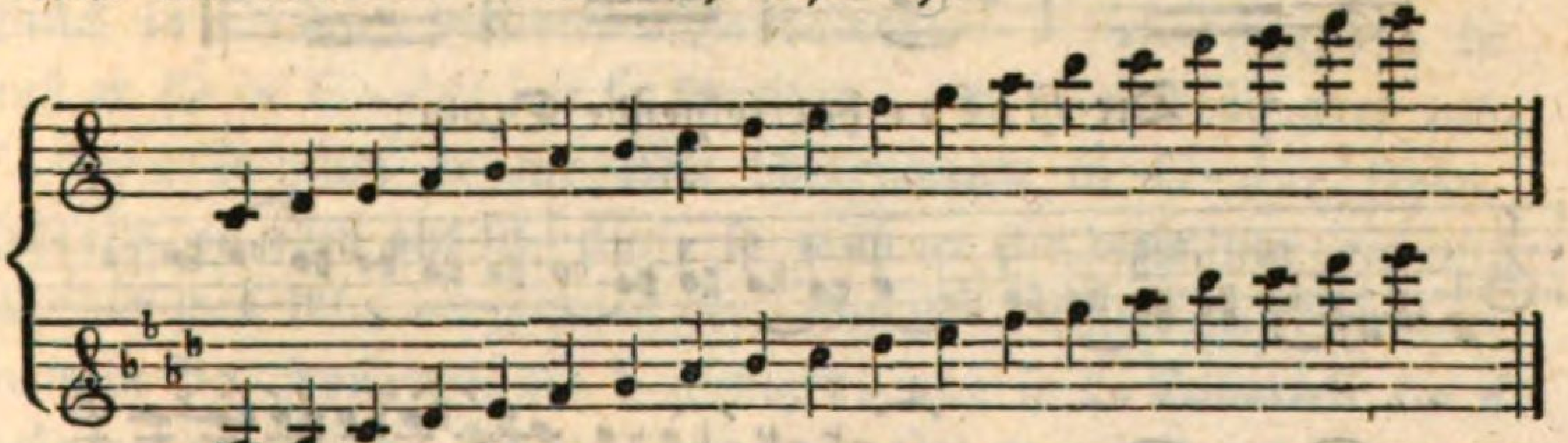
und ähnlich dem Piccolo, um eine Octave höher, aber viel leiser anspricht.

Bellay, Chalon, Davin, Demar, Gaveaux und Leroy haben Lehrbücher geschrieben.

Die Scala des Czakans, der in unsern Tagen so beliebten Stockflöte, ist folgende;



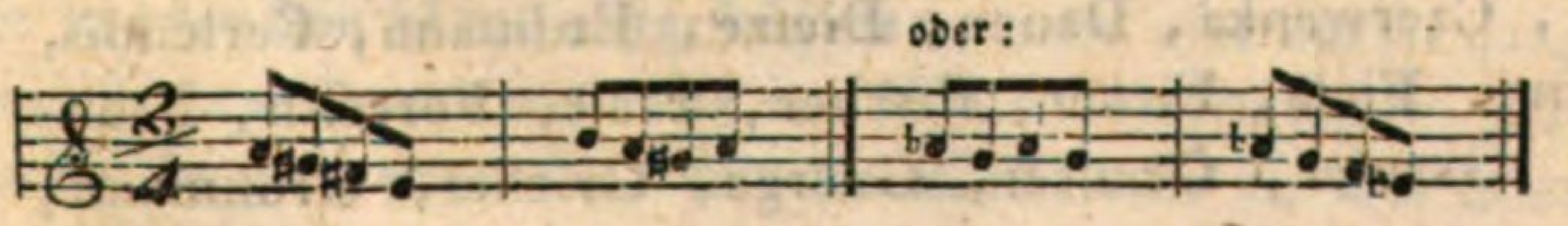
Er spricht um eine Terz tiefer an; folglich klingt die C-Tonleiter wie eine As-Tonleiter; nähmlich:



Die tiefen sowohl als die höheren Semi-Töne sind selten ganz rein, und daher sorgfältig zu vermeiden.

Von Klingenbrunner und Krähmer sind mit zahlreichen Übungsstücken versehene Schulen erschienen.

2) Die Hoboe, ein bekanntes und zu aller Musik brauchbares Instrument, wird auch in den Violin-Schlüssel gesetzt. Man bläst sie aber nicht bey einer Lücke, wie die Flöte, an; sondern es wird vorn ein kleines Röhrchen angesteckt, worein man bläst. Sie geht vom eingestrichenen C bis in das dreygestrichene D: nur das tiefste oder eingestrichene Cis ist schwer zu finden; auch das eingestrichene Gis oder Ab ist oft nach einander, mit andern Nebentönen vermischt, in geschwinden Noten nicht leicht zu blasen, z. B.:



ꝛc.

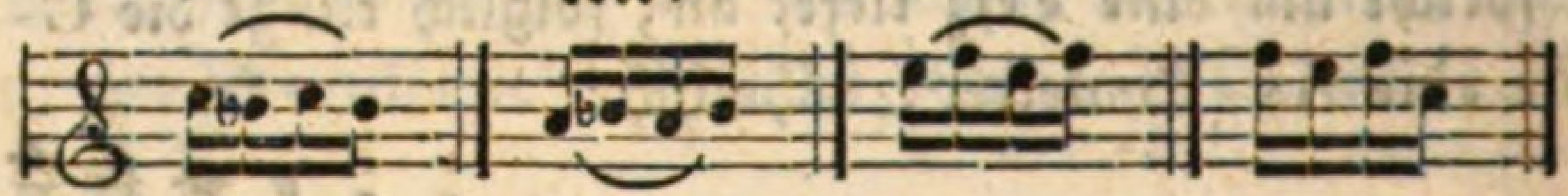
Ebenfalls auch das zweygestrichene Cis und Dis oder Db und Eb, z. B.:

oder:

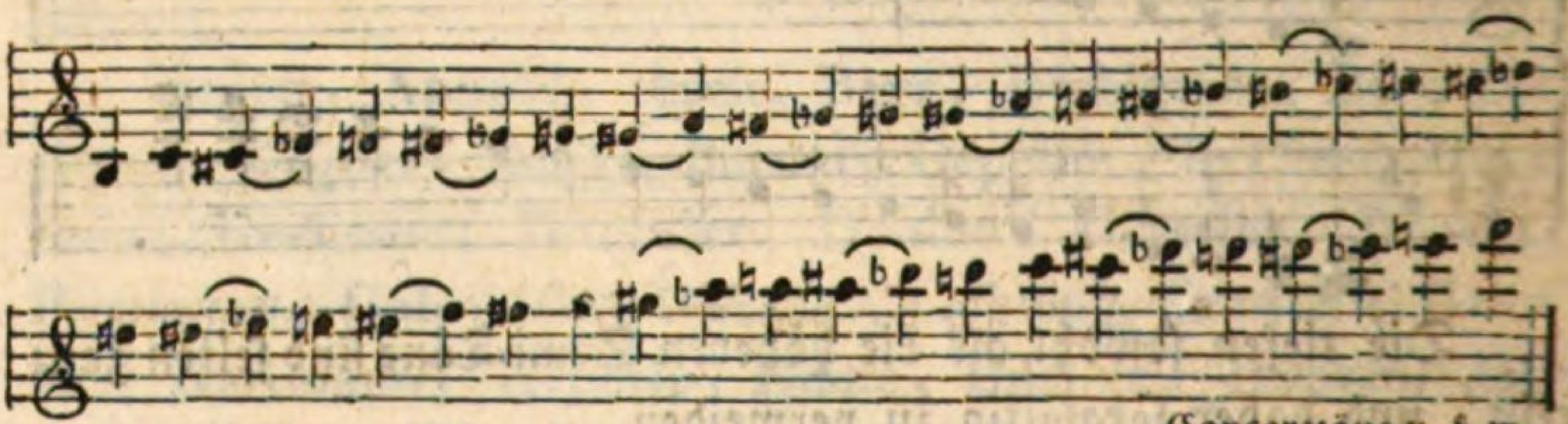
ꝛc.

Ferner bläst man nicht gern das wiederhohlte, zweygestrichene C mit dem eingestrichenen B, auch nicht das zweygestrichene F mit dem daneben liegenden E, weil dergleichen Passagen eine Gabel machen, z. B.:

oder:



Die Hoboe hat folgende Scala:



Concerttöne u. s. w.

Allen ehemahligen Schwierigkeiten ist gegenwärtig durch die Erfindung der Aushülfsklappen vollkommen gesteuert.

Lehrbücher für dieses Instrument besitzen wir von Garnier, Sellner und Vanderhagen.

Selten geworden ist die so genannte Oboe d'amore (Hautbois d'amour, Oboe lungo), welche zwar sehr angenehm klingt, aber worauf eine vollkommen reine Stimmung nur schwer erzielt werden kann.

Als Concertisten auf der Hoboe, kennen wir die Künstler:

Barly, Barth, Bendloch, Besozzi, Blasa, Braun, le Brun, Czerwenka, Danen, Dietze, Erdmann, Ferlendis, Ferling, Fiala, Ficker, Fischer, Flatt, Forreith, Fröhlich, Garnier, Grenser, George, Griebel, Grohmann,

Hartmann, Hoffmann, Jäckel, Khayll, Knauf, Krähmer, Kummer, Lorenz, Malzat, Martini, Maurer, Meyer, Parke, Peas, Ramm, Rosenkranz, Salini, Sallatin, Sandrini, Schmied, Schmitt, Schwegler, Scriwaneck, Secchi, Sellner, Simon, Stoll, Süss, Teimer, Thurner, Triebensee, Uhlmann, Ulrich, Vanderhagen, Venturini, Vincent, Vogt, Went, Wollrabe, Westenholz, Wunderlich u. a.

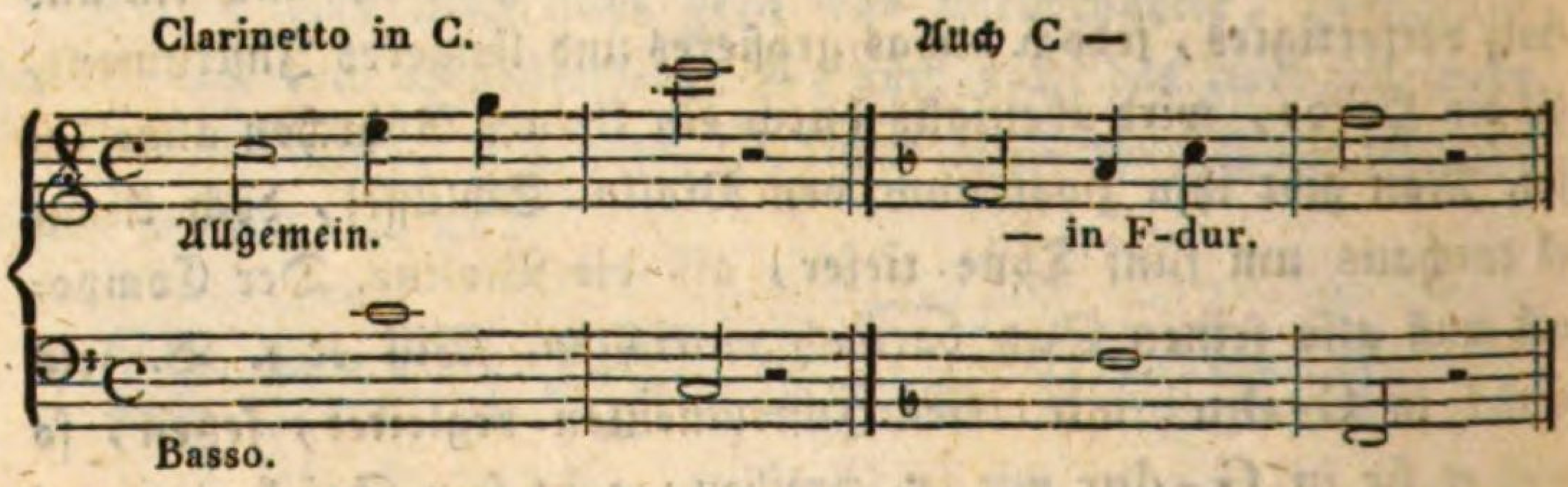
3) Das englische Horn (Corno inglese), auch ein aus Holz verfertigtes, jedoch etwas größeres und längeres Instrument, als die Hoboe, wird ebenfalls durch ein kleines Röhrchen angeblasen. Man gibt ihm zwar auch den Violin-Schlüssel, doch klingt es durchaus um fünf Töne tiefer, als die Violine. Der Componist muß also seinen Satz darnach einrichten. Will er z. B. sein Stück in C-dur, mit diesen Instrumenten begleitet, setzen, so muß er sie in G-dur mit f♯ schreiben; geht sein Stück aber aus F-dur, so muß er für diese Instrumente in C-dur setzen. Schreibt er aber aus B-dur, so muß er für diese nur ein b, nähmlich das Hb, vorzeichnen ꝛc., folglich bekommt dieses Instrument in Be-Tonarten ein b weniger, und in ♯-Tonarten ein ♯ mehr vorgezeichnet, als die übrigen natürlichen Instrumente.

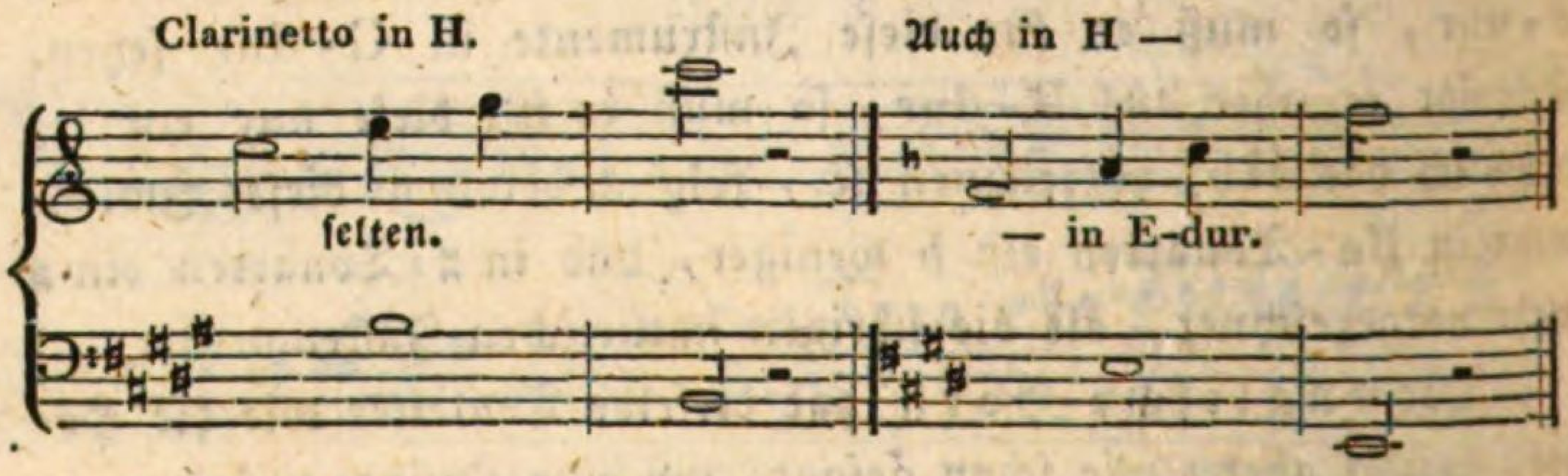
Das englische Horn hat dieselbe Tonleiter wie die Hoboe, spricht aber, wie schon gesagt, um eine Quinte tiefer an.

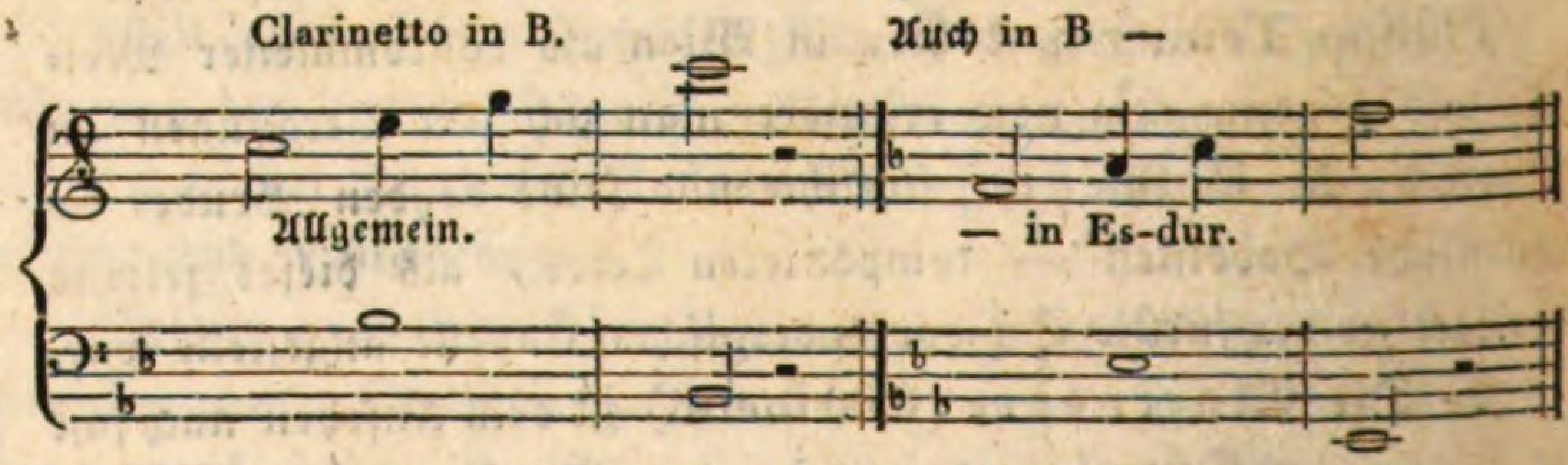
Philipp Teimer galt hier in Wien als vollkommener Meister, und gegenwärtig noch erinnert man sich mit Vergnügen an die von F. A. Hofmeister für ihn und seine beyden Brüder — vortreffliche Hoboisten — componirten Trios, als dieses seltene Kleeblatt in der fürstl. Schwarzenbergischen Capelle angestellt war.

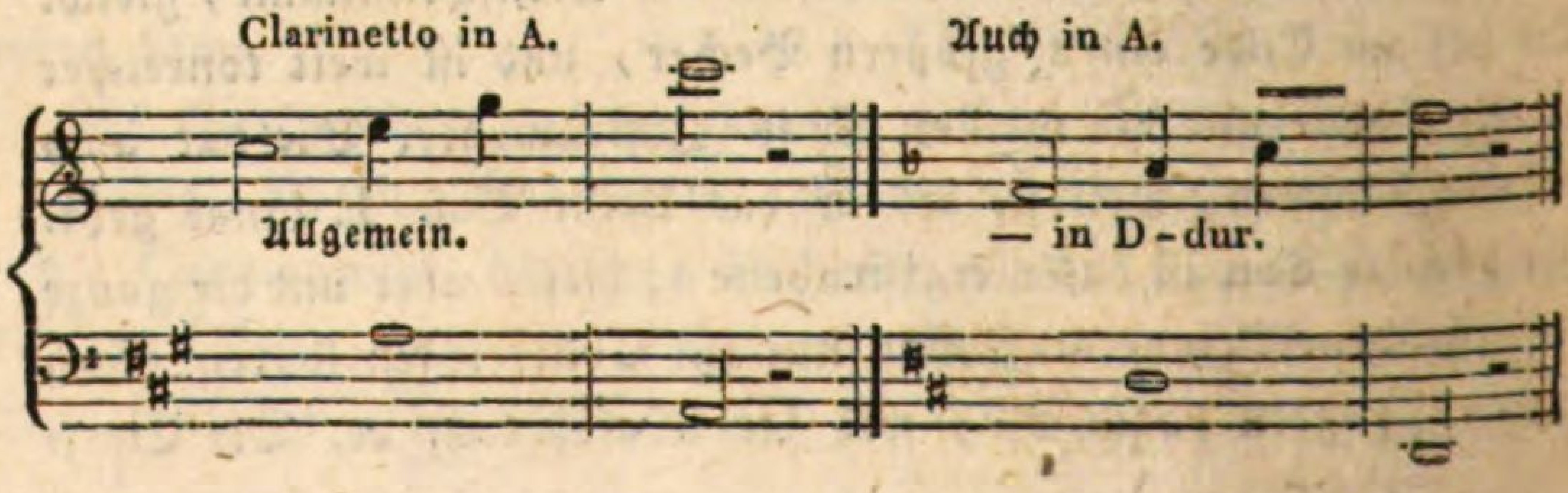
4) Die Clarinette (Clarinetto) ist dem Ansehen nach fast der Hoboe, im Ton aber am meisten der Menschenstimme, gleich. Sie hat am Ende einen größern Becher, und ist weit tonreicher als die Hoboe und die meisten Blas-Instrumente. Sie hat auch mehrere Klappen, weil sie bis in das kleine Baß-E hinab geht. Ihr höchster Ton ist das viergestrichene c; dieses aber und die ganze dreygestrichene Octave muß man nur für Concertisten sparen. Man braucht sie gern paarweise, wie die Waldhörner ꝛc. Die Clari-

netten werden, um sie in ihrer echten Natur und mit dem bessern vollen Tone zu hören, allezeit in C-dur und F-dur geschrieben. Sie sind hierin fast den Waldhörnern gleich, weil man durch die Veränderung einer höhern und tiefern Clarinette selbst, oder durch eines ihrer Mittelstücke, aus allen möglichen Tonarten gut zusammen stimmen kann, und doch nur immer C oder F ihre vorgestellten Haupttöne bleiben; z. B.:

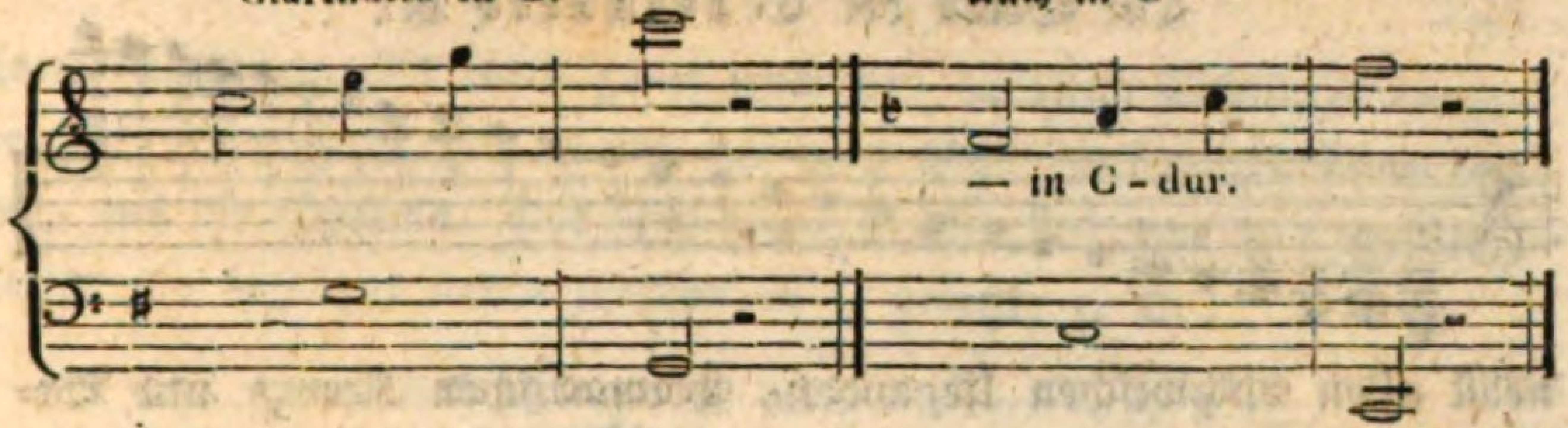




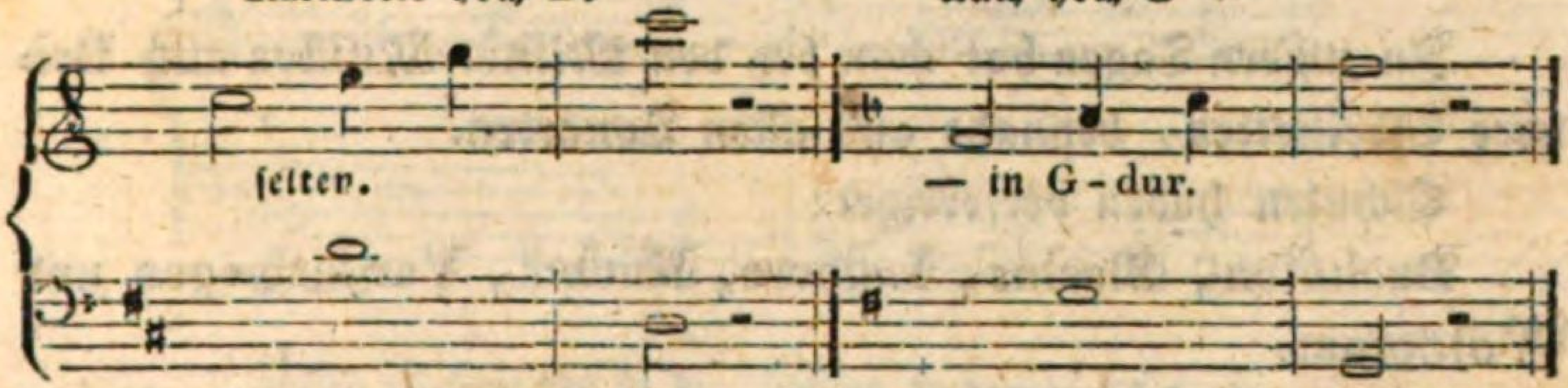




Clarinetto in G. Auch in G --

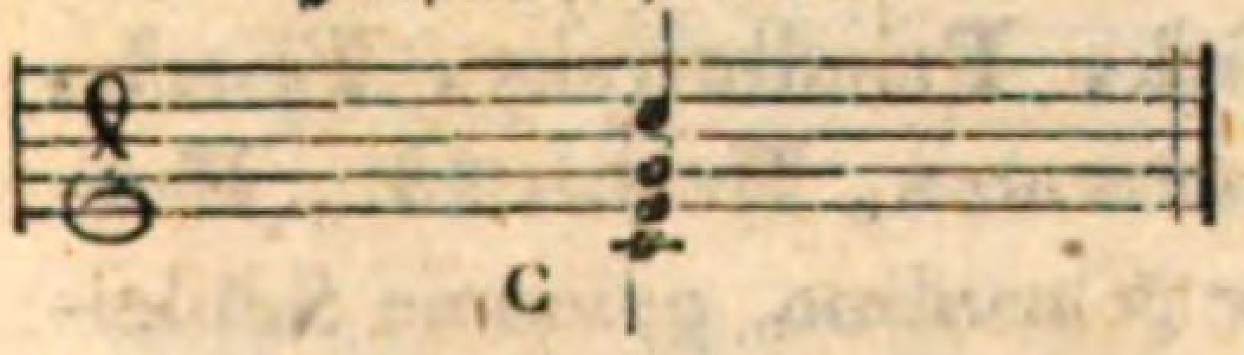


Clarinetto hoch D. Auch hoch D —



Auch können mit jeder Clarinette folgende Neben-Tonarten gut gebraucht werden; z. B.:

Hauptton ist immer

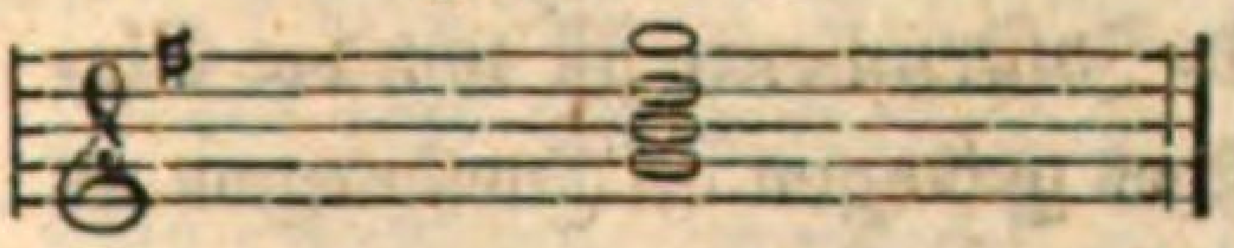


Die große Secunde mit der kl. Terz.

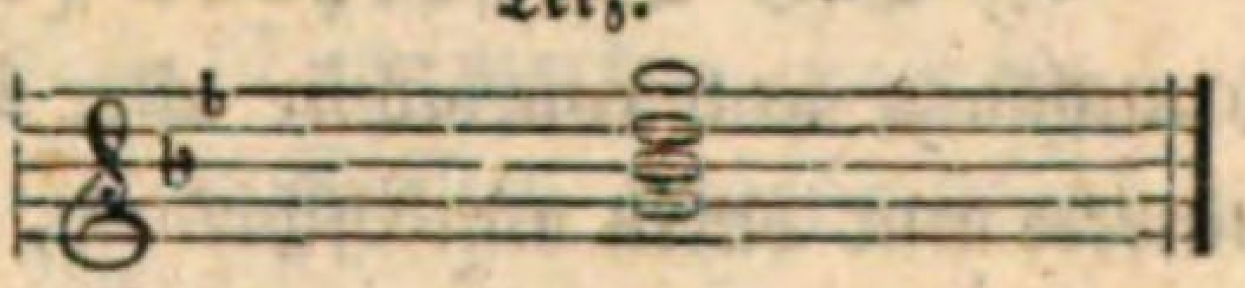
Die große Terz auch mit der kleinen Terz.

Die ordentliche Quarte für sich mit der großen Terz.

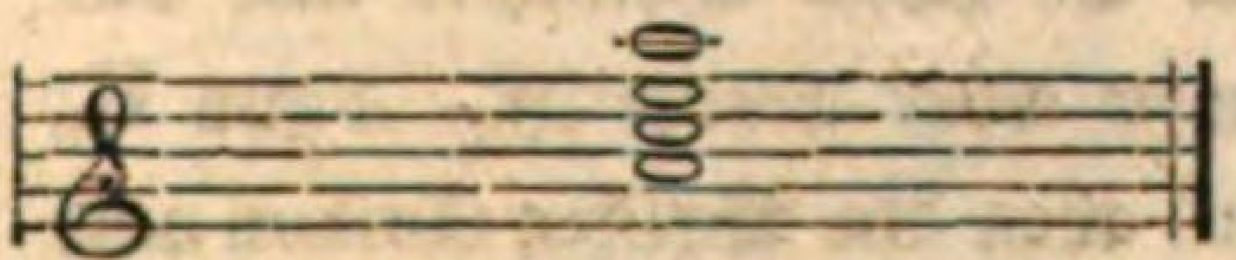
Die vollkommene Quinte mit der großen Terz.



Die Quinte auch mit der kleinen Terz.



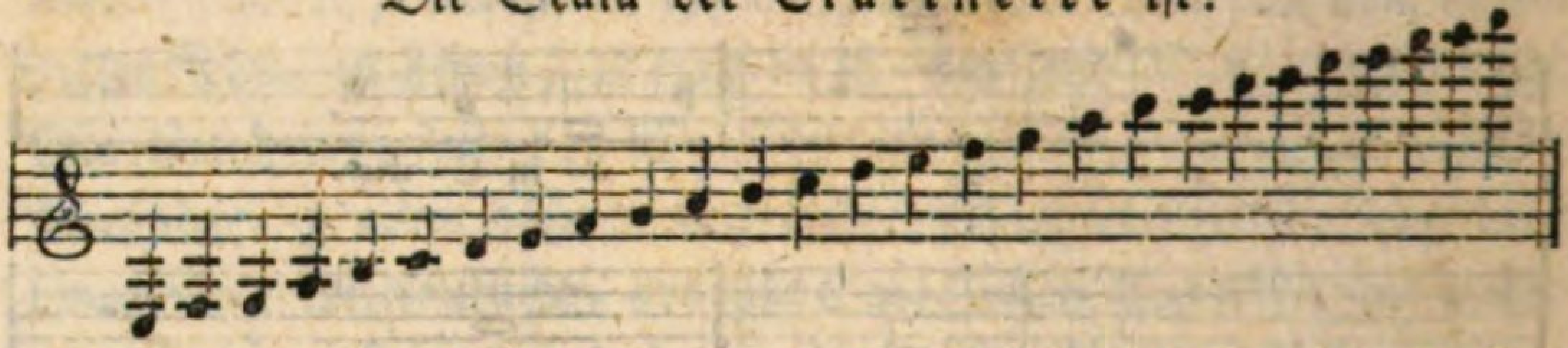
Die große Sexte mit der kleinen Terz.



Zur Noth auch die kleine Septime mit der großen Terz.

Alle diese Tonarten können mit G-, A-, B-, H-, C- und D-Clarinetten begleitet werden; doch sind die, welche aus der G- und D-Clarinette herkommen, am schwersten.

Die Scala der Clarinette ist:



nebst allen entzwischen liegenden, chromatischen Kreuz- und Be-Tönen.

In unsern Tagen hat man bey den Militär-Musiken auch kleinere Clarinetten, beynahe aus allen Tonarten.

Schulen haben verfertiget:

Backofen, Blasius, Lefevre, Michel, Vanderhagen und Woldemar.

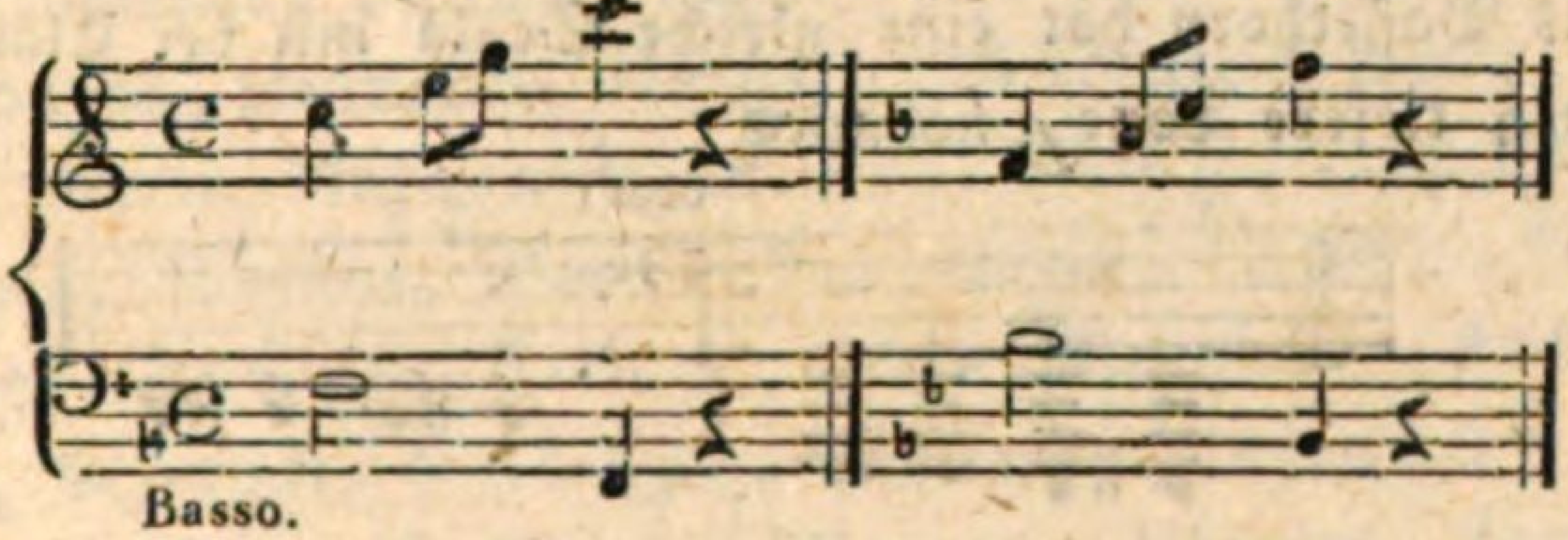
Auf diesem Instrumente kennen wir nachfolgende, berühmte Nahmen, als:

Ahl, Backofen, Bärmann, Barth, Baumgärtner, Bender, Betz, Bliesener, Bouffil, Canongia, Crusell, Dacosta, Dobihal, Duvernoy, Farnick, Friedlowsky, Frisch, Gebauer, Göpfert, de Groot, Hartmann, Hermstädt, Hesse, Hoffmann, Kleine, Krähmer (Caroline, geborne Schleicher), Lauterbach, Lefèvre, Mahon, Maurer, Meyer, Michel, Müller (Iwan), Nolte, Oginsky (Graf), Purebel, Proksch, Rathe, Röser, Rothe, Rupp, Schick, Schlömilch, Schönge, Schott, Stadler, Tamm, Tausch, Thirey, Troyer (Graf Ferdinand), Wagner, Werle, Wipper u. a.

5) Das Bassethorn (Corno di Bassetto). Dieses sehr brauchbare und tonreichste aller Blas-Instrumente ist von der Clarinette nur darin unterschieden, daß es gebogen ist (weßwegen es ehedem Krummhorn genannt wurde), und daß es noch um eine Terz tiefer geht, als die Clarinette. Es hatte ehemahls nur das tiefe C, welches im Basse das zweyte oder kleine ist, dann E, und nach diesem erst alle halbe Töne: aber die Brüder Anton und Johann Stadler, k. k. Kammermusiker, haben durch ihre Erfindung auch das tiefe und baßmäßige Cis, D und Dis hinzu fügen lassen; folglich geht es jetzt in der gehörigen Ordnung durch vier

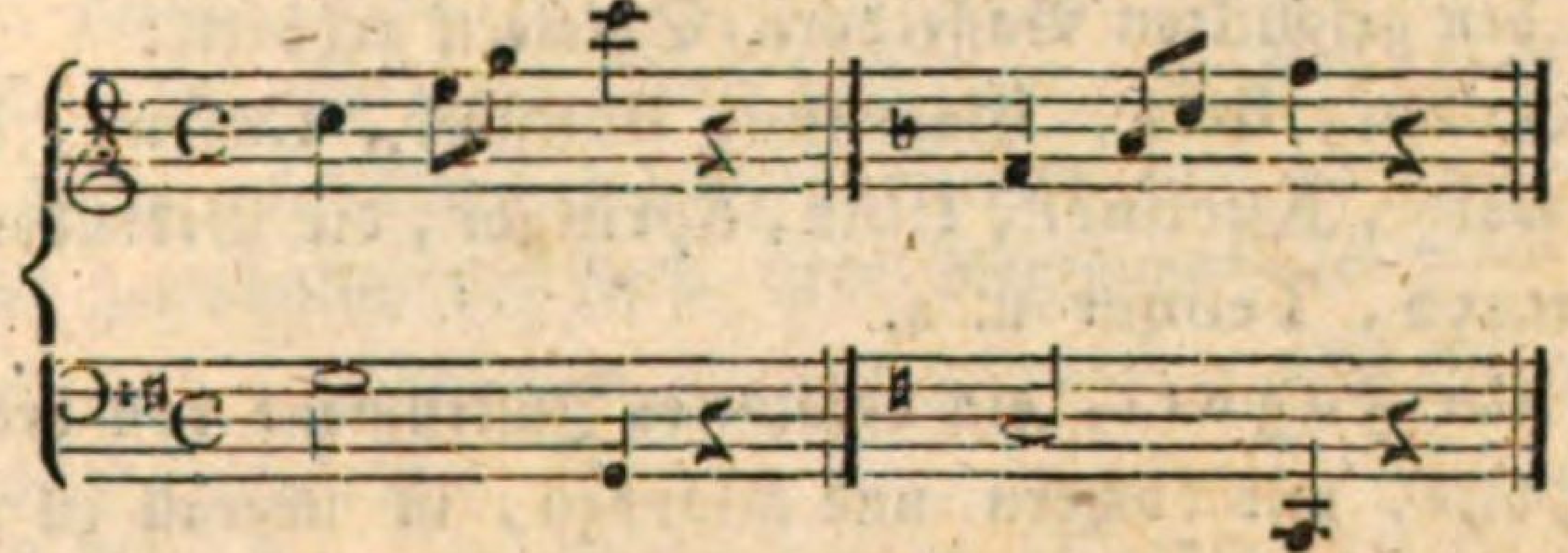
ganze Octaven. Es wird zwar auch der Violin = Schlüssel vorgezeichnet, jedoch ist der Klang um vier oder fünf ganze Töne tiefer, als die Violine. Der Hauptton F aber ist älter und gewöhnlicher als G; und beyde werden in C gesetzt; z. B.:

Corno di Bassetto in F. Dessen Nebenton ist B-dur.



Basso.

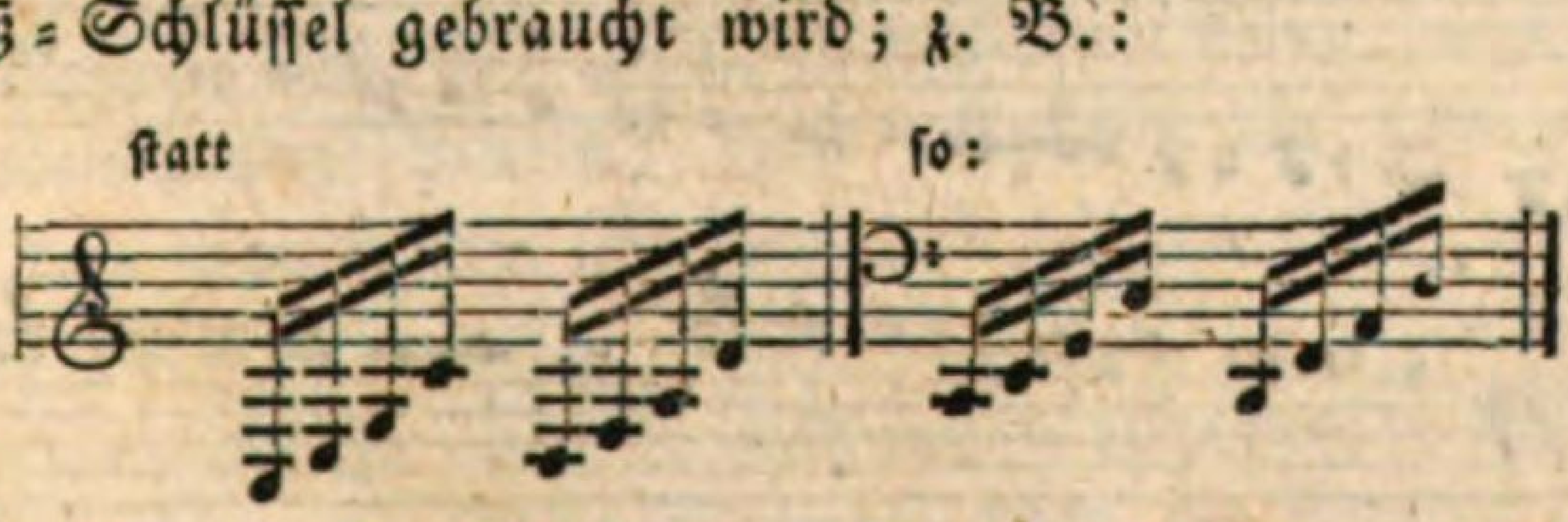
Corno di Bassetto in G. Dessen Nebenton ist C-dur.



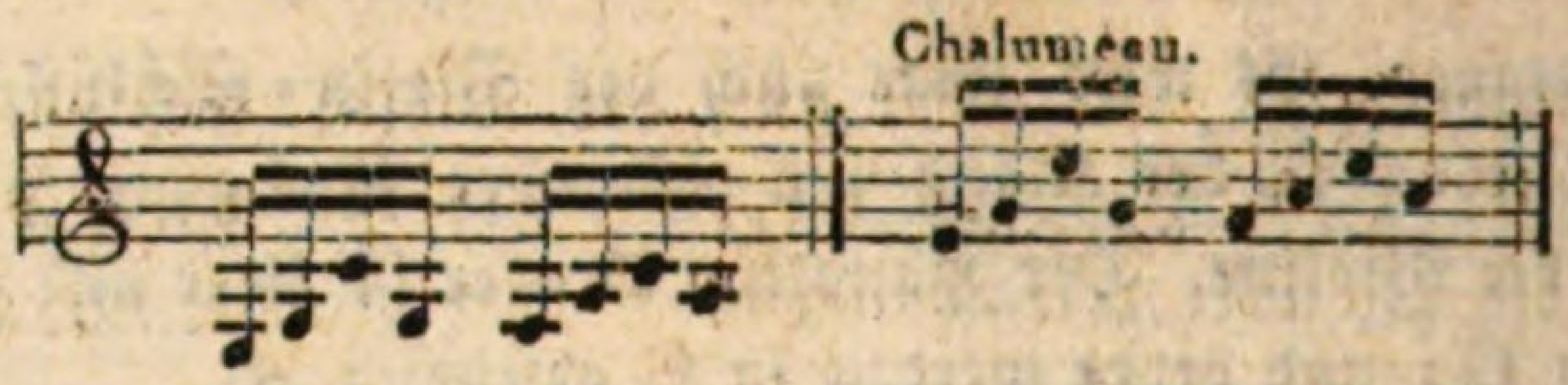
Über das Beyspiel B - dur wird auch geschrieben: Corno di Bassetto in F. Ein Gleiches ist von den übrigen Tonarten bey den Neben = Tonarten zu verstehen.

Man hat auch tiefe E-, Es- und D - dur - Bassethörner, welche aber wegen ihrer Größe schwer zu behandeln sind. Übrigens gelten in Ansehung der Griffe alle oben angeführten Regeln der Clarinette auch für die Bassethörner. Noch ist zu merken, daß für das zweyte oder dritte Bassethorn bey tiefen Stellen gewöhnlicher der Baß = Schlüssel gebraucht wird; z. B.:

statt so:

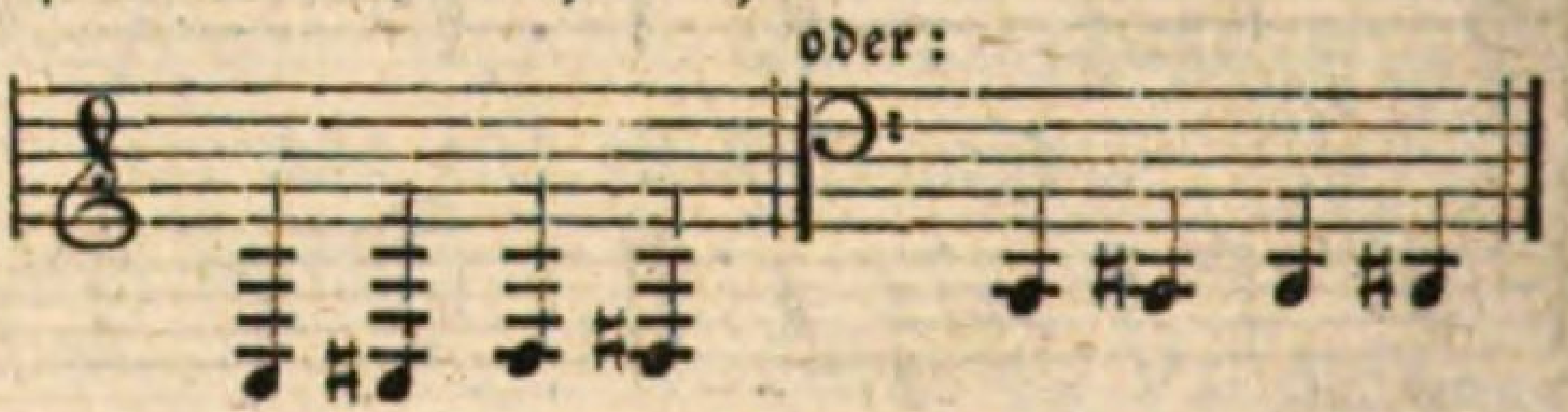


Für die zweyte Clarinette aber übersetzt man die tiefen Stellen in den Violin = Schlüssel um eine Octave höher, und schreibt darüber: Chalumeau, z. B.:



sie klingen dann eben so tief.

Das Bassethorn hat eine gleiche Scala mit der Clarinette; nur noch 4 tiefere Töne, nähmlich:



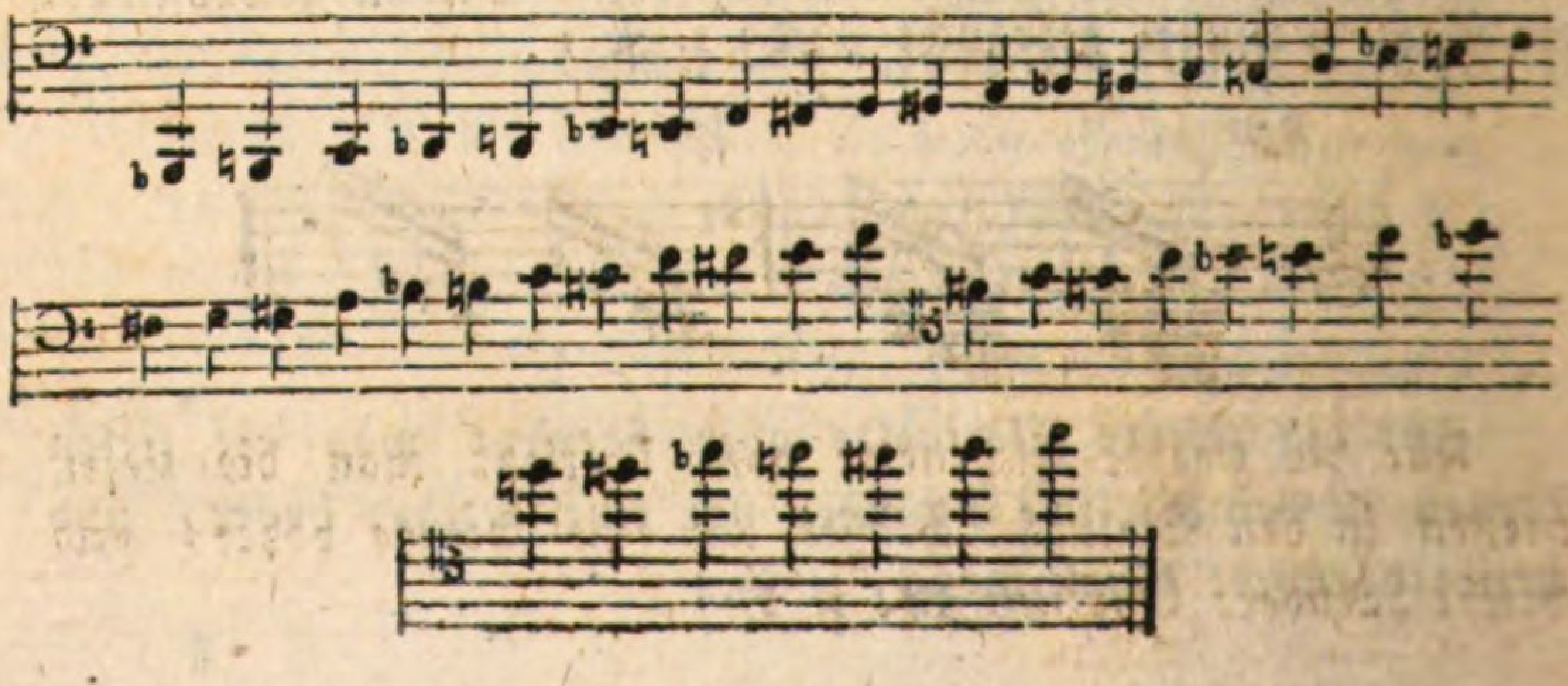
Von Vanderhagen ist ein Lehrbuch vorhanden.

Zu den geschickten Bassethorn-Spielern gehören:

Backofen, Betz, Blaschke, Böhmer, Czerny, David, Friedlowsky, Kueffner, Lotz, Springer, die Gebrüder Stadler, Tausch, Teimer u. a.

6) Der Fagott, ein bekanntes Instrument von braunem, harten Holze, mit Löchern und Klappen, ist überall zu gebrauchen. Er macht den echten medium Terminum zwischen dem Violon und Violoncello in stark besetzten Musiken aus, und gibt diesen Bässen noch eine bessere Kraft. Das Röhrchen, worein man bläst, wird an den länglich krummen Bogen von Messing, das S genannt, angesteckt. Er führt den Baßschlüssel, und gibt durchaus den achtfüßigen natürlichen Baßton.

Da dieses Instrument gegenwärtig wesentlich verbessert worden ist, so hat der Fagott nun diese tonreiche Scala:



Almenräder, Fröhlich, Ozi und das Pariser Musik-Conservatorium haben Lehrbücher heraus gegeben.

Auf Virtuosität können Anspruch machen:

Almenräder, Arnold, Bärmann, Bart, Bender, Bendloch, Besozzi, Bischoff, Böhmer, Brandt, Czerwenka, Czeyka, Devienne, Dietter, Düring, Duvernoy, Eichner, Eisler, Ernst, Felix, François, Gebauer, Henry, Hirth, Höllmayer, Humann, Huntsch, Kummer, Lang, Langendorff, Mann, Marquardt, Michel, Mittag, Ozi, Parkinson, Peschel, Pfeiffer, Pons, Preumayer, Rausch, Reinecke, Reuner, Rheiner, Richter, Ritter, Romberg (Ant.), Ruppert, Schmidt, Schöniger, Schwarz, Schwenke, Secchi, Steiner, Stumpf, Tiago, Wagner, Weisse, Westenholz, Zahn, Zoboli u. a.

Es gibt auch einen Contra-Fagott, welcher um eine Octave tiefer klingt, folglich den sechzehnfüßigen Ton durchaus anspricht; er wird gewöhnlich bey Feld- oder Regiments-Musiken zur Verstärkung des gewöhnlichen Fagotts gebraucht, und mit diesem all' Unisono geschrieben.

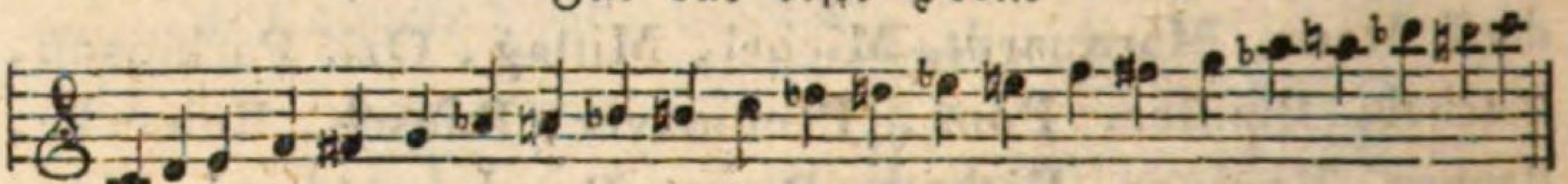
Barta, Lorenz, Mälzer u. m. erlangten darauf eine bedeutende Fertigkeit.

7) Das Waldhorn (Corno), welches meisten Theils paarweise gebraucht wird, nähmlich Corno primo und Corno secondo, ist ein bekanntes, von Messing, selten von Silber, rund verfertigtes Instrument. Es wird mit einem Mundstück von eben diesen Materien, wie die Posaune und Trompete, angeblasen, und führt auch den Violin-Schlüssel in G auf der zweyten Linie; es sind aber nur die C Hörner mit der Violin in gleichem Tone, die übrigen sind alle tiefer. Die tiefern Töne der Scala, wenn sie etwas lange dauern, kann man für das zweyte Horn auch mit dem Baßschlüssel schreiben, die höhern aber, nach dem dreygestrichenen C hinauf, müssen nur für einen guten Primarius gespart werden. In Tutti-Sachen sollen ohnehin für Sänger und Instrumentisten die Sätze niemahls über die siebente Linie hinaus gehen. Übrigens muß man die Tonart, weil die Hörner immer

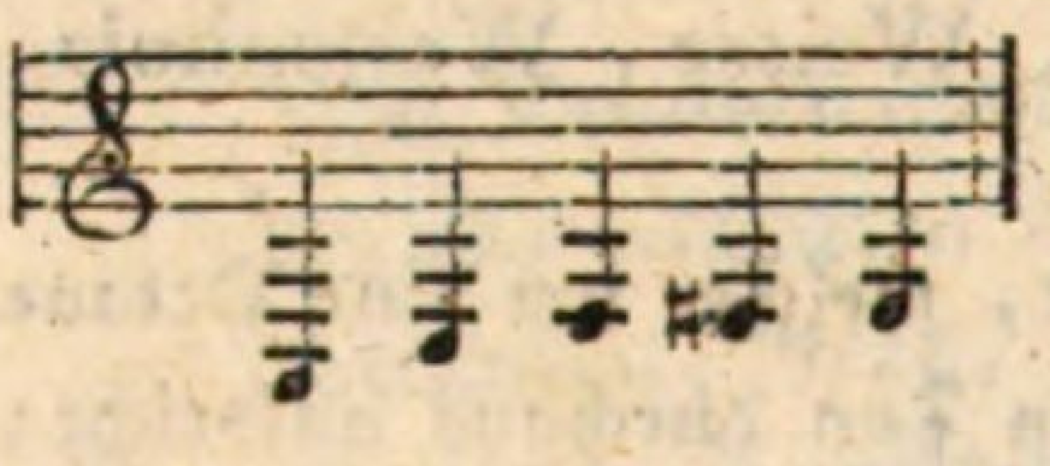
nur in C-dur gesetzt werden, über ihren Stimmen anzeigen, z. B. Corni bassi in B | Corni bassi in C | Corni in D | Corni in Eb oder Es | Corni in F | Corni in G | Corni in A | Corni alti in B | Corni alti in C | Corni in E | Corni in H | Corni in Fis | Corni in As | Corni in Des | .

Die Scala ist:

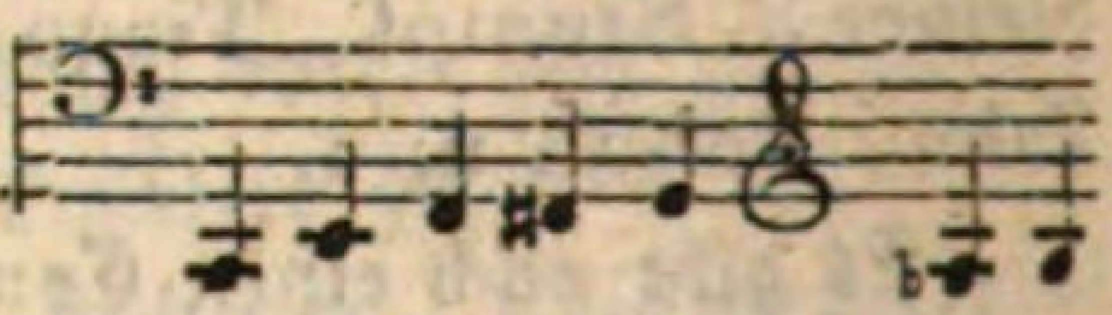
Für das erste Horn.

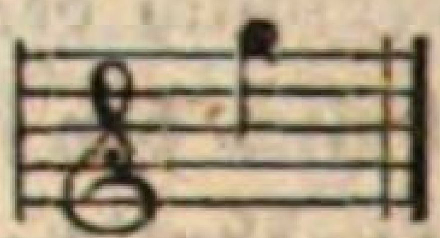


Für das zweyte Horn.

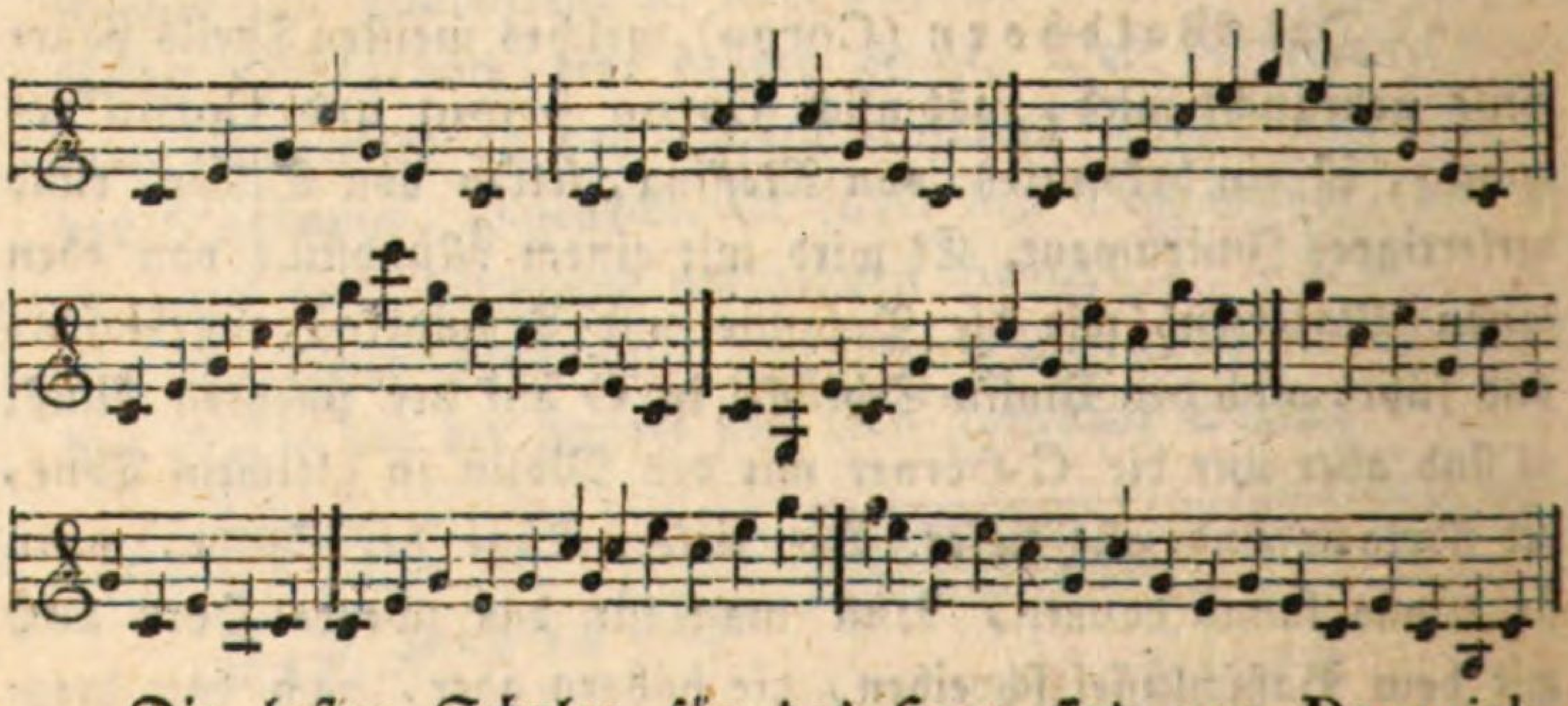


oder mit Baß-Schlüssel.



u. s. w. alle Töne des ersten Horns bis 

Da die Halbtöne mit der Hand im Trichter gestopft werden müssen, so sind selbe mit Umsicht anzuwenden; folgende aber heißen Naturtöne, und können frey angeblasen werden:



Die besten Schulen für das Horn sind von Domnich, Duvernoy und Punto.

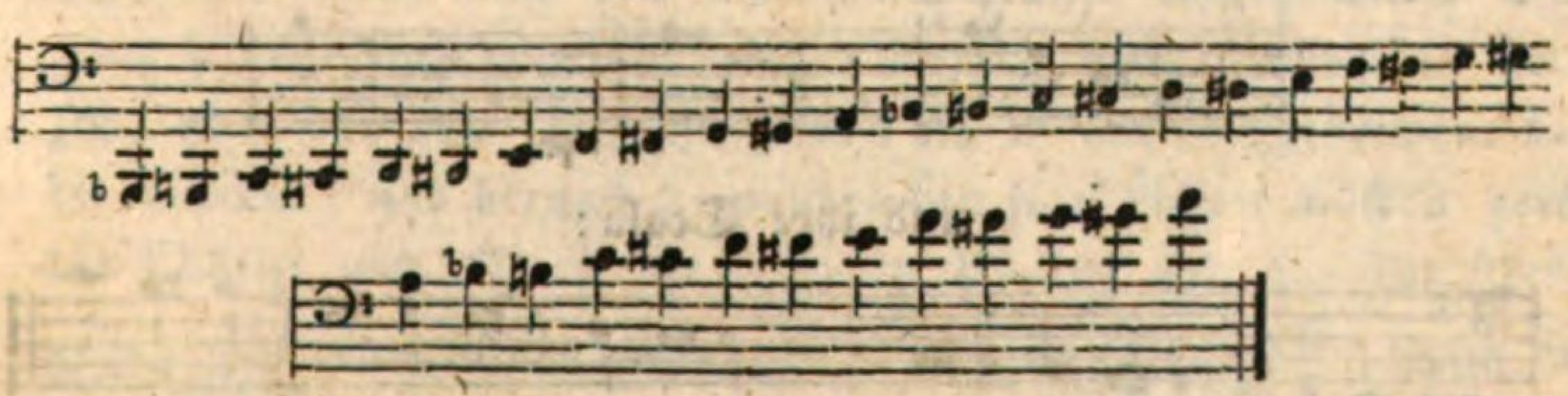
Auf dem neu erfundenen Klappen-Flügel-Horne werden die Semitöne ungleich leichter hervorgebracht, da es außer den

Klappen auch mit Grifflöchern versehen ist. Es hat daher folgende Scala.

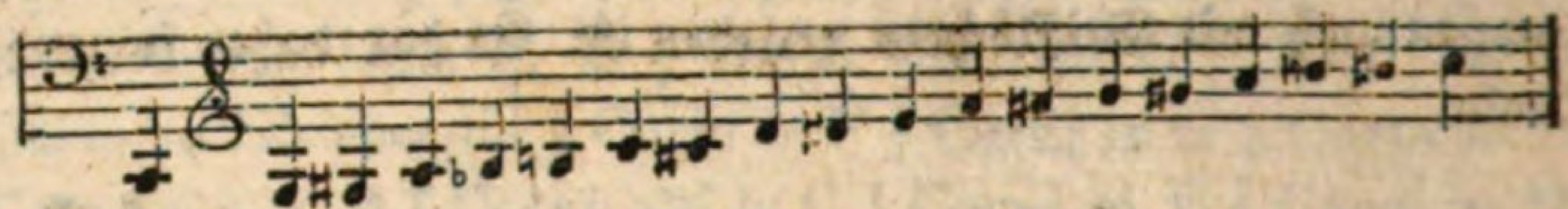
Die Natur-Tonarten sind: C, B und As.

Zu den berühmtesten Solo-Spielern zählt man die Künstler: Agthe, Amon, Bailly, Bamberger, Bauchinger, Beccaria, Bellonzi, Belolli, Bliesener, Böck, Bode, Bötticher, Bourk, le Brun, Buri, Claus, Collin, Dickhut, Domnich, Dornaus, Duvernoy, Eisen, Fuchs, Garcia, Gebhardt, Gugel, Haase, Haber, Hanmüller, Hänsel, Hartmann, Hauser, Herbst, Herold, Heumann, Heyse, Hildebrand, Hirschfeld, Hradetzky, Hutzler, Ihle, Jesser, Joubert, Kohaut, Kölbel, Körber, Kretschmar, Lang, Laucher, Lauer, Leander, Lens, Lenz, Lewy, Lother, Marquardt, Mengal, Mieksch, le Moyne, Müller, Neumann, Nisle, Palsa, Panta, Petit, Pfaffe, Pfau, Polack, Punto (Stich), Puzzi, Rausch, Reppe, Rodolphe, Rothe, Rudolph, Ruepp, Rust, Scharfenberg, Schmied, Schneider, Schröder, Schubank, Schunke, Schwegler, Seebach, Soistmann, Sömmer, Stäglich, Steinmüller, Stölzl, Tanell, Thüerschmiedt, Wack, Walther, Wecker, Witt u. a.

Ein Baß-Instrument dieser Gattung, wegen seiner Kraft: Bombardone genannt, und besonders bey Regiments-Musiken anwendbar, hat 10 Klappen und diese Tonleiter:

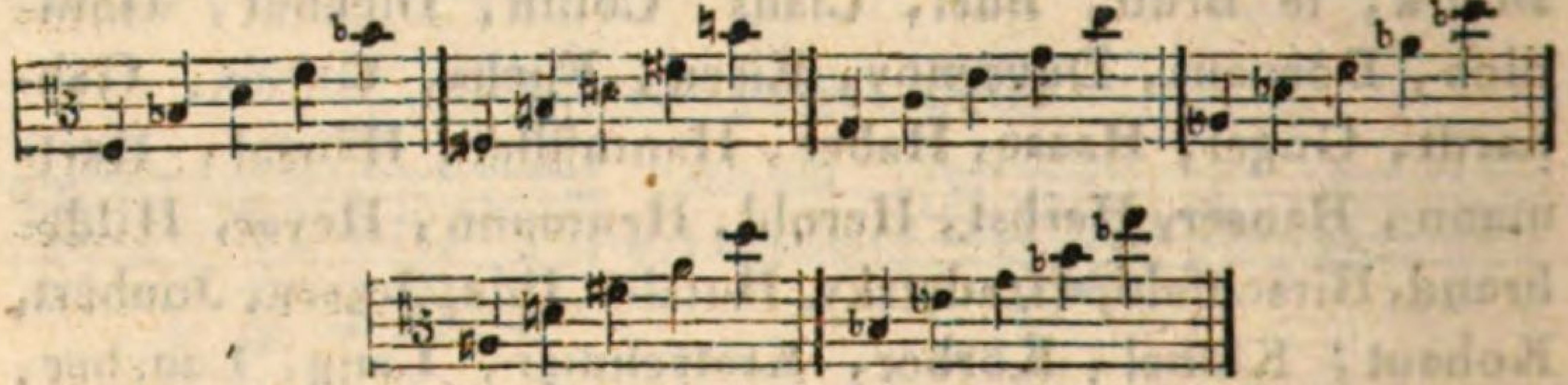


Auch das Posthorn ist in unserem erfindungsreichen Zeitalter mit 4 Klappen bereichert worden, und gibt nun folgende Töne leicht und sicher an:

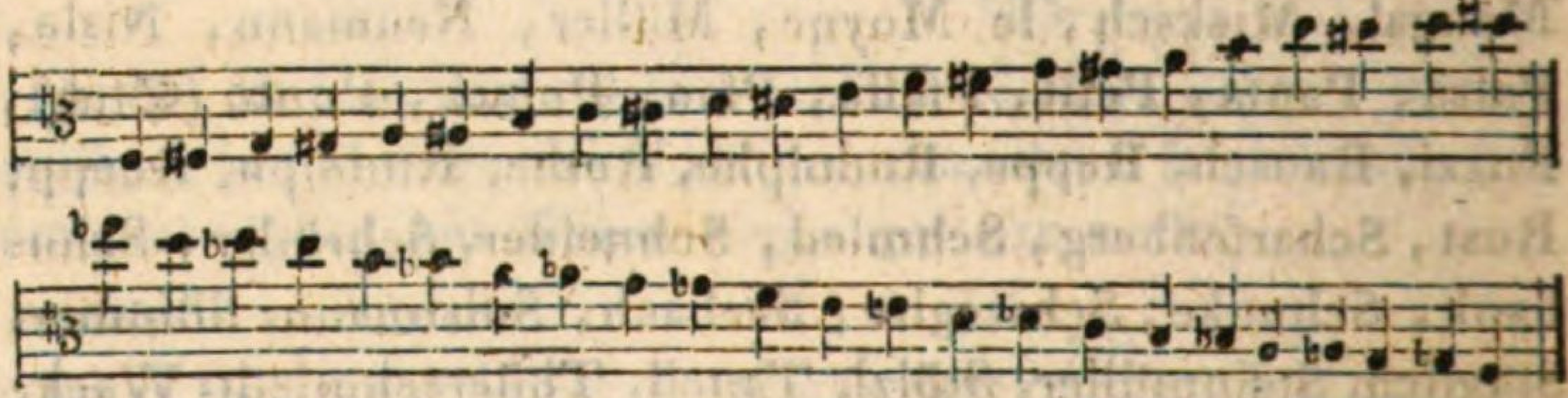


8) Posaunen gibt es dreyerley, als: Baß-, Tenor- und Alt-Posaunen; sie sind mit einem so genannten Stiefel versehen, welcher in sechs, auch sieben verschiedenen Rückungen gezogen werden kann; durch jeden Zug können 4, 5 bis 6 Töne angeblasen werden; diese sind:

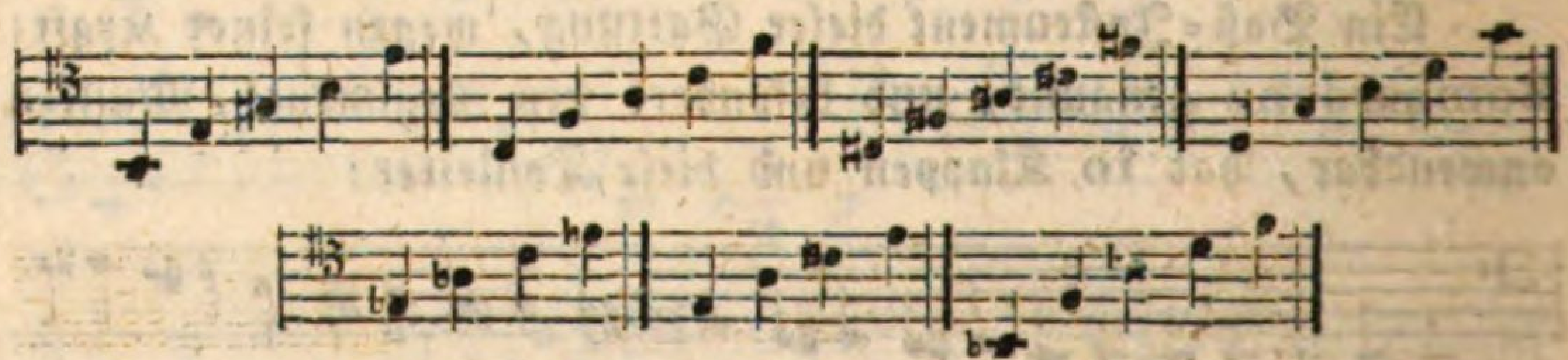
Auf der Alt-Posaune:



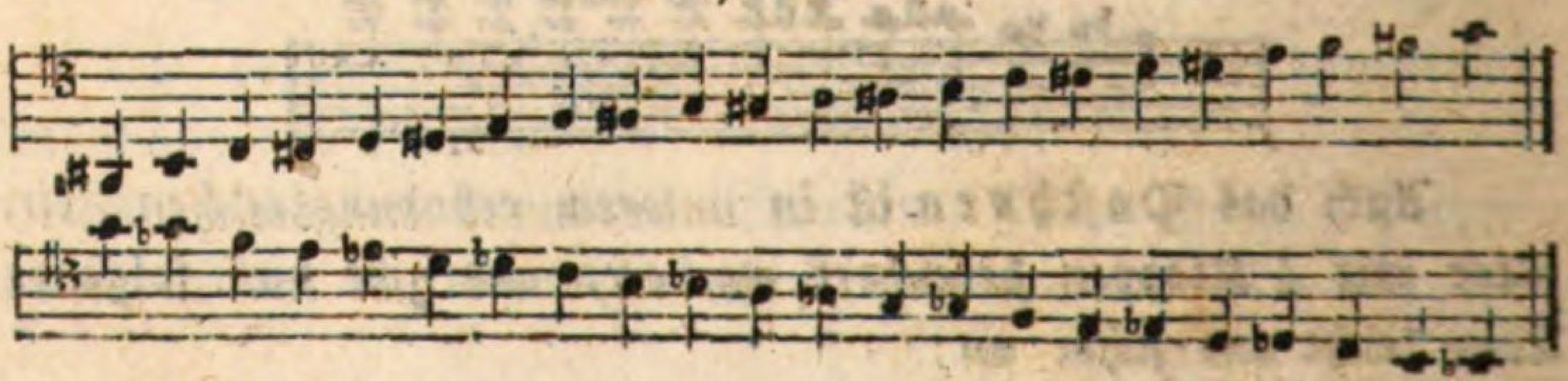
deren vollständige Scala ist:



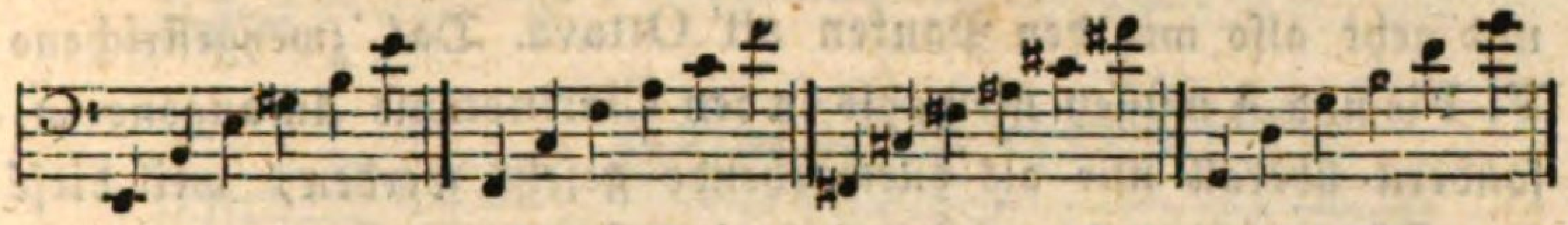
Die Züge auf der Tenor-Posaune sind:

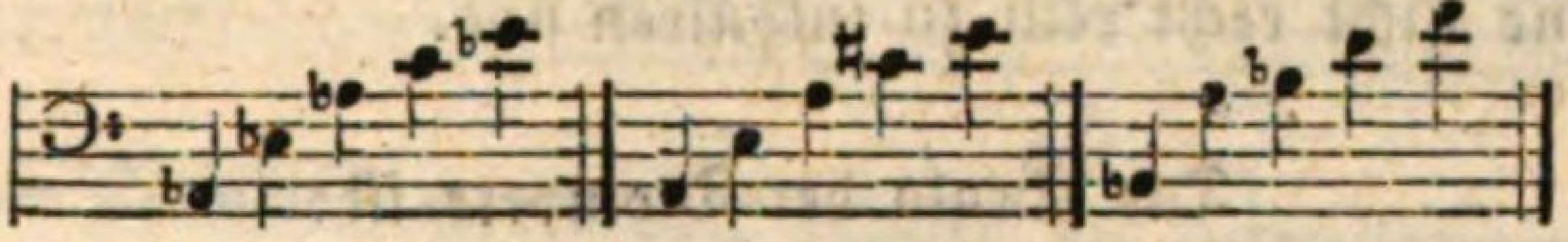


und ihre Scala:



Endlich die Züge auf der Baß-Posaune:





und ihre Tonleiter von bis
durch alle halbe Kreuz- und Be-Töne.

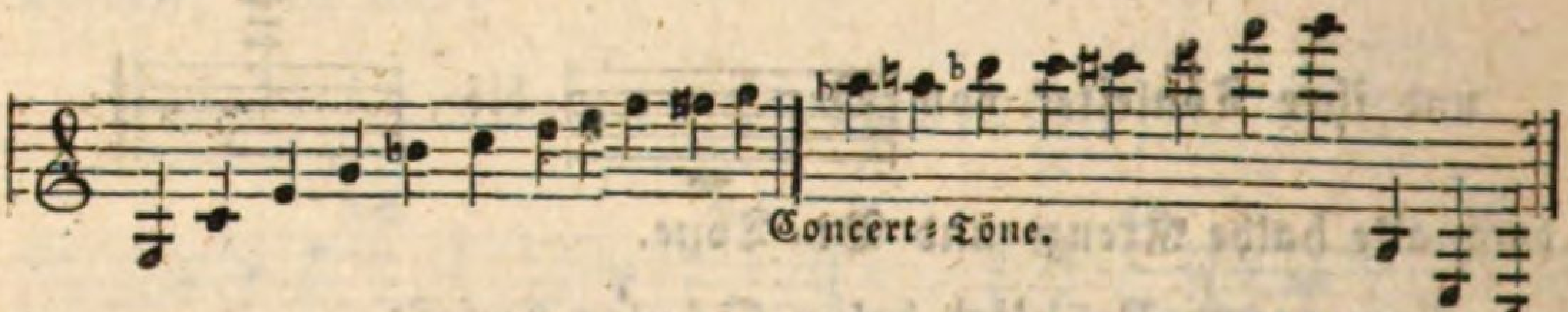
Braun und Fröhlich haben Schulen verfaßt.

Ahlsdorf, Bolke, Braun, Dueller, Fröhlich, Hörbeder, Micke, Schmitt, Seeger, Segner, Ulbrich u. a. haben dieses schwierige Instrument kunstmäßig behandelt.

9) Die Trompete, welche aus A, B, C, D, Eb, E, F und G geblasen wird, ist ebenfalls ein bekanntes Instrument, führt auch den Violin-Schlüssel, wird aber allezeit nur in C-dur gesetzt; folglich muß die Tonart oben auch angezeigt werden. Man setzt sie wenigstens paarweise zu einer vollen Musik, worüber alsdann geschrieben wird: Clarino primo, Clarino secondo. Wenn man aber vier Trompeten setzen will, wie z. B. die Aufzüge verfertigt sind, so heißt die dritte Principale, die vierte aber Toccato; über diese letzten zwey wird auch geschrieben: Tromba prima, Tromba seconda. Sie haben auch in Kirchensätzen den Alt-, statt den Violin-Schlüssel vorgezeichnet. Die zwey Clarini führen einen leichten Gesang, meisten Theils in Terzen, oben von dem zweygestrichenen bis in das dreygestrichene C; die Quinte $\frac{d}{g}$ und hernach $\frac{c}{e}$ zwischen den fünf Linien machen gern die Cadenz aus. Wenn der Satz in F-dur von C-dur übergeht, gibt man ihnen gern die verdoppelte Quinte $\frac{c}{c}$: wenn er aber in das A-moll übergeht, die verdoppelte Quinte $\frac{e}{e}$. Die Tromba prima hat meisten Theils nur c und g zwischen den fünf Linien, wenn die Clarini höher stehen; und die Tromba seconda

nimmt gern das C und G wechselweise unter den fünf Linien, und geht also mit den Pauken all' Ottava. Das zweygestrichene F, Fis und A müssen niemahls in den Clarinen als Anfangsnoten, sondern überall nur als durchgehende gesetzt werden, weil diese drey Töne nicht recht rein zu intoniren sind.

Die Scala der Trompete ist:



Die mit Klappen versehenen Inventions-Trompeten erlauben auch die Semi-Töne; doch besitzen sie nicht mehr den hellen kräftigen Klang. Man hat sie gegenwärtig beynahe in allen Tonarten, hoch und tief: G, A, B, H, C, Des, D, Es, E, F, As.

Altenburg und Fröhlich haben Lehrbücher verfaßt.

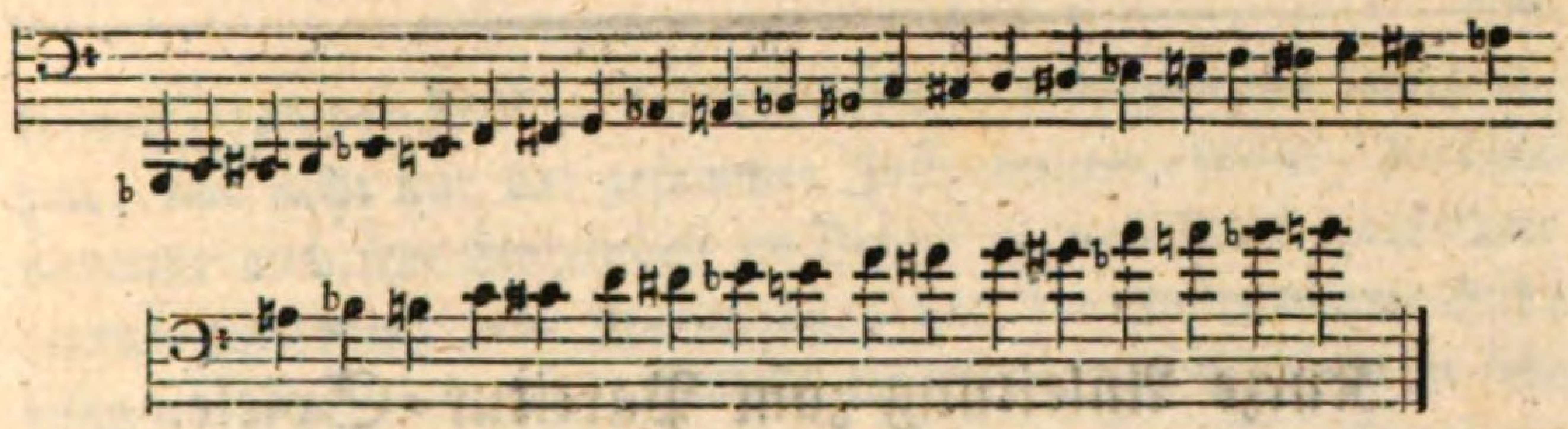
Als Virtuosen werden genannt:

Altenburg, Barthel, Brand, Buhl, Frescobaldi, Graf, Genard, Herble, Hyde, Jenkins, Khayll, Kohaut, welcher letztere die Trompete, das Horn und die Posaune, mit Klappen und Zug bereichert hat; Lewy, Luders, Merke, Michel, Pepusch, Peschko, Plock, Reichard, Waidinger, Werner, Wöggel und Zenker.

Die gegenwärtig in Wien arbeitenden Blas-Instrumenten-, Waldhorn-, und Trompetenmacher nennen sich:

Hammig (Fr.), Hammig (Carl), Harrach, Koch, Körner, Küss, Lautterer, Lemp, Mazzogato, Merklein (Vater und Sohn), Riedl (Jos.), Riedl (Wenzel), Rorarius, Schulz, Tauber, Uhlmann und Ziegler.

Auch der Serpent, von seiner ehemahligen, schlangenförmigen Gestalt also genannt, wird zur Verstärkung bey Janitscharen-Musik gebraucht; hat seit seiner Reform auch 6 Klappen und diese Scala:



Von Fröhlich und Hardi besitzen wir Anweisungen.

Die Zinke, ein veraltetes Instrument, wurde vormahls in Kirchen, um den Sopran zu unterstützen, gebraucht, und hat den gewöhnlichen Umfang dieser Stimme.

Von Buhl ist ein Lehrbuch darüber vorhanden.

Kurze Anleitung zum Partitur-Spiele.

Wenn man ein erfundenes Tonstück von einem ganzen Orchester ausführen lassen will, so muß jedem Instrumente eine eigene Stimme zugetheilt werden. Da nun alle zusammen in einem schönen harmonischen Verhältnisse stehen, und für den Zuhörer eben so klingen müssen, als ob ein Einzelner das Ganze ausführte, so entwirft der Componist, um sein Werk selbst mit einem Blicke übersehen zu können, davon eine Partitur (Spart, Spartito, Partition), das heißt: er schreibt alle Stimmen, Tact für Tact, über einander, wodurch man in den Stand gesetzt wird, die Harmonie, Accorden-Stellung, und deren Figuration sowohl eines jeden abgesondert, als in der Reihenfolge, und im Flusse des Ganzen, bloß mittelst des Sinnes des Gesichtes beurtheilen zu können.

Die alten Tonsetzer hatten die lobenswerthe Gewohnheit, die Bässe ihrer Partituren stets zu beziffern; so wie viele andere, wahrhaft nützliche Moden, mußte auch diese dem Zeitgeiste weichen; und — offenherzig gesagt — würde es ohne Zweifel manchem Natur-Componisten mitunter recht sauer werden, wenn er von seinem Geistes-Producte aufrichtig Rechenschaft ablegen, seine Grundstimme durch Zahlen regelmäßig bezeichnen, und somit unverhohlen bekennen müßte: „das hab' ich gewollt! So hab' ich's gemeint!" — Um aus einer solchen bezifferten Partitur zu begleiten, gehört aber nichts weiter dazu, als ein geübter General-Bassist, dessen Accompagnement jedoch nur in so fern hinreicht, als das Tonstück selbst von allen vereinten Instrumenten ausgeführt wird. In Ermangelung des Orchesters hingegen muß man auch das vollstimmigste Tonstück am Pianoforte so vortragen

können, daß der Zuhörer von demselben einen getreuen Abriß erhält, und nicht nur das gesammte Instrumenten-Spiel, sondern vielmehr auch jede Einzelnheit im Detail zu vernehmen, der Harmonie, Melodie, dem Ideengange, und der Instrumenten-Führung und Ausarbeitung buchstäblich im Sinne des Meisters zu folgen im Stande sey. Dieß nennt man das eigentliche Partitur-Spiel; eine herrliche Kunst, die Rousseau in so fern gleich einem Weltwunder anstaunt, als es allerdings schwer halten dürfte, dem Uneingeweihten nur die Möglichkeit begreiflich zu machen, eine ganze Seite mit einem einzigen Blicke zu überschauen, und zu gleicher Zeit den Inhalt mit beyden Händen für das Gehör empfänglich zu machen. — Es geht aus der Sache selbst hervor, daß die Aufgabe keineswegs leicht sey, und nur lange Übung die erforderliche Fertigkeit verleihen könne. Allgemeine Regeln lassen sich hier schlechterdings nicht festsetzen; dafür aber wohlgemeinte Fingerzeige, und erprobte Handgriffe. —

Die erste, unerläßliche Bedingniß für den angehenden Partitur-Spieler ist: daß ihm alle fünf Schlüssel geläufig sind. Nächstdem müssen ihn alle Instrumente, die in andern Tonarten geschrieben sind, und anders klingen, z. B. die Hörner in D, Es, E, F, G, A, B, welche immer, so wie die Trompeten und Pauken, in C stehen, die Clarinetten in A oder B, die Basset- und englischen Hörner u. s. w., niemahls beirren, noch in Verlegenheit setzen, sondern er soll stets gefaßt seyn, sie augenblicklich in ihre wahre Lage zu transponiren.

Bevor man eine Partitur durchzuspielen beginnt, wird es räthlich seyn, sich genau zu orientiren, in welcher Ordnung die Instrumente gestellt sind; nähmlich, wie sie auf einander folgen, und welche Zeile jedes Einzelne derselben einnimmt. Es wäre zu wünschen, daß in dieser Hinsicht eine, durch Einverständniß festgesetzte Norm bestände, was zur Erleichterung ungemein beytragen würde; dieß ist aber leider nicht der Fall, und jeder Componist verfährt darin willkührlich; so schreiben z. B. die Italiener gewöhnlich zuerst beyde Violinen, dann die Bläser, die Viola, Trompeten, Pauken, Singstimmen und den Baß; andere setzen

die Blech-Instrumente oben; manche schalten die Singstimmen in die Mitte ein, u. s. f.

Am zweckmäßigsten, bequemsten und natürlichsten dürften die Instrumente vielleicht auf diese Weise geordnet werden können: Die oberste Zeile mögen die Flöten erhalten, weil diese Instrumente meistens drey- und viermahl durchstrichene, hohe Noten haben, und demnach des meisten weißen Raumes bedürfen. Darauf folgen die Hoboen, Clarinetten, Hörner, Fagotte, Posaunen, Trompeten und Pauken, wodurch in der oberen Hälfte der Seite das ganze blasende Orchester vereinigt wäre; die noch übrigen Zeilen gehören beyden Violinen, den Violen; ist es ein Gesangstück — sämmtlichen Singstimmen, dem Violoncell und Contra-Baß. Da das Streich-Quartett oft allein beschäftigt ist, so kann der Vortheil nicht geläugnet werden, wenn es möglichst nahe zusammen gerückt sich befindet; anstatt daß man im vorher erwähnten Falle gezwungen ist, die beyden wesentlichen Hauptstimmen, Prim und Baß, an den entferntesten, entgegen gesetzten Polen aufzusuchen.

Ferner hat der Partitur-Spieler bey einem Singstück zu berücksichtigen, ob die ausführenden Sänger zugegen sind oder nicht. Wird die Gesang-Parthie wirklich vorgetragen, so hat er sich nur mit den begleitenden Instrumenten zu beschäftigen; außerdem aber ist es seine erste Pflicht, die gesangführende Stimme heraus zu heben, und, wenn selbe z. B. im Tenor oder Baß läge, um eine Octave hinauf in die rechte Hand zu werfen, damit der Melodien-Gang sich klar und deutlich gestalte. Derselbe Fall tritt ein, wenn irgend ein Instrument mit einer Solo-Stelle betheilt ist; diese muß abermahls vorzugsweise aufgenommen, und die ausfüllende Begleitung untergeordnet werden. — Jedem Accompagnisten ist es erlaubt, den Satz sich fingerrecht zu machen; das heißt, Passagen, welche nicht in der Applicatur des Clavierspielers liegen, sich bequem für die Hand einzurichten; jedoch so, daß der eigenthümliche Charakter nicht verloren geht. Z. B. die Hoboe, oder die Clarinette, oder das Horn hätte ein Arioso, wozu die Violinen in wogenden Sechzehntheilen figuriren; dann müßte in

der rechten Hand die Cantilene, von der linken aber die Begleitung mit den nöthigen Modificationen ausgeführt, und mit dem kleinen Finger stets die Grundnote des Basses angeschlagen werden, damit die Stellung der Accorde unverändert bleibe, und nicht durch die laufende Unterstimme vielleicht statt des vollkommenen Dreyklanges ein Quartsexten-Accord zum Vorschein komme.

Öfters trifft es sich, daß mehrere obligate Figuren in verschiedenen Instrumenten zu gleicher Zeit concertiren, wodurch die Unmöglichkeit entsteht, sie alle mit zwey Händen wieder zu geben. Hier muß nun ein sicherer Überblick entscheiden, was das Wichtigste, was das Entbehrlichste sey; man wähle unter zwey Übeln das kleinste, und halte sich an jene Gesangführung, welche, vorgetragen von dem vollen Orchester, hauptsächlich einen bleibenden Eindruck auf das Gehör machen würde, denn der Partitur-Spieler ist nur der Repräsentant der ganzen Instrumenten-Masse; er soll ein getreuer Mahler seyn, und eben so wenig die Grundzüge, als die feineren Schattirungen und Nüancen vernachlässigen. Je vollgriffiger eine Partitur ausgeführt, je genauer alle hervor stechenden Einzelnheiten beybehalten werden, desto mehr Lob verdient der Spieler. Daß übrigens bey Gesangstellen, Delicatesse, und eine freywillige Subordinirung ganz an ihrem Platze ist, darf wohl dem discreten Begleiter nicht erst erinnert werden.

In Recitativen dürfte es zweckdienlich seyn, jederzeit vor dem Eintritt der Singstimme den ersten Ton in dem Schluß-Accorde der rechten Hand oben zu legen, weil dadurch dem Sänger das Intoniren wesentlich erleichtert wird.

Die Unentbehrlichkeit einer Partitur liegt klar vor Augen. Durch sie übersieht der Tonsetzer sein geschaffenes Werk; schon bey der Ausarbeitung hört er die Wirkung des Ganzen, er sieht die Verhältnisse der Haupt- zu den Nebenstimmen; er kann die Richtigkeit seines Satzes beurtheilen, zufällige Mängel verbessern, und das Kunst-Product in seiner vollkommenen Vollendung aus den Händen geben. Ähnliche Vortheile biethen sich dem in diese Geheimnisse Eingeweihten dar; er liest nur die Partitur, oder spielt selbe am Pianoforte durch, und wird mit dem Kunstwerk so

innig vertraut, als ob er in diesem Augenblicke selbst dessen Schöpfer wäre. Entwurf, Anlage, Plan, Durchführung und Verwebung der Ideen, das Zusammenwirken aller Bestandtheile auf einen Vereinigungspunct — Alles vergegenwärtigt sich klar, anschaulich, nichts entgeht seinem Forscher-Auge, und kann er sich auch den Reiz des Instrumenten-Spieles idealisiren, so wird ihm ein gleicher Genuß mit Jenen, welche es von einem Künstlerverein in vollkommener Vollendung ausführen hören. Aber eben diesen so mannigfaltigen Effect der verschiedenartigen Instrumente richtig zu beurtheilen, ist selbst bey vielen Componisten kein kleiner Stein des Anstoßes, da man unmöglich voraus setzen kann, daß jeder Tonsetzer alle Instrumente selbst spiele, mit der Behandlung derselben hinlänglich vertraut, und mit allen erforderlichen Kenntnissen ausgerüstet sey, um sie nur in ihrer vollsten Wirkung, und eigenthümlichsten Zweckmäßigkeit anzuwenden. Wenn man bedenkt, wie beschränkt noch vor wenig Decennien das begleitende Orchester, besonders die damahls gleichsam in der Kindheit liegende, blasende Parthie desselben war; wie in neuerer Zeit nicht nur die Instrumente selbst so wesentlich vervollkommnet worden, sondern auch die Musiker sich auf eine so bedeutende Weise ausbildeten, daß man jetzt Stellen (ob mit Recht oder Unrecht, bleibe unentschieden) ripien vortragen lassen kann, die einst nur Concertisten anvertraut wurden; wenn man sich nicht ohne Lächeln der gut gemeinten Warnung jenes Capell-Directors erinnert, als er mit wichtiger Feldherrn-Miene seinen Commilitonen zurief: „Aufgepaßt, meine Herren! es kommen Sechszehntelnoten vor!" und als Gegenstück dazu eine Riesen-Symphonie von Beethoven aufstellt, und die nie geahneten Effecte bewundernd anstaunt, welche dieser Heros der Tonkunst auf einer Bahn, die von Haydn und Mozart geebnet ward, und worauf Cherubini, Mehul, Spohr und C. M. v. Weber selbstständig wandeln — durch die genialsten Combinationen hervor bringt, — wer wird da nicht aus voller Herzensüberzeugung in den alten Wahlspruch einstimmen: „vita brevis, ars longa!" —

So wie das bewaffnete Auge des Astronomen immer noch

neue Himmelskörper entdeckt, so wird auch die nimmer ruhende Zeit, wenn schon in gemessenen Zwischenräumen, stets strahlende Fixsterne am musikalischen Horizonte gebären; denn ewig ist die Kunst, und nur der königliche Aar darf sich gefahrlos der Sonne nahen. —

Daß aber eben der vortheilhafte Gebrauch der Gesammtmasse der Instrumente für den angehenden Componisten die gefährlichste Klippe sey, weil mancher bey Anhörung seiner Arbeit gar nicht die erwartete Wirkung realisirt findet, ist nur zu gewiß. Jeder muß demnach ein so genanntes Lehrgeld bezahlen: errando discimus, und eigene Erfahrung wird ihn stufenweise belehren, und von Irrwegen zurück führen. Das Studium wirklich classischer Partituren, das wiederhohlte Anhören solcher Werke, eine sorgfältige Vergleichung der Wirkung mit der Art und Weise, wie sie hervor gebracht wurde, freundschaftliches Berathen mit ausübenden Künstlern über die Individualität der von ihnen behandelten Instrumente, eigene Versuche, die aber nur als solche und keineswegs als schon vollendete Meisterstücke betrachtet werden müssen — Alles dieß wird dem Kunstjünger die ersprießlichsten Dienste leisten, seine Ansichten erweitern, berichtigen und bereichern.

Der Herausgeber behält es sich vor, vielleicht bey einer andern Gelegenheit diese Materie ausführlicher zu besprechen, und das, was ihm in Beziehung auf die Kunst der Instrumentirung als Resultat praktischer Erfahrung im Allgemeinen und Einzelnen klar, durch die Beyspiele unserer größten Meister zur unumstößlichsten Evidenz erwiesen worden, seiner Zeit in einem eigenen Werkchen der Musikwelt zur Prüfung vorzulegen.

Biographie.

Joh. Georg Albrechtsberger erblickte in der, zwey Stunden von Wien entlegenen Stadt Klosterneuburg am 3. Februar 1736 das Licht der Welt. Schon in seinem siebenten Jahre war er Discantist in dem dortigen Stifte der regulirten Chorherren, woselbst er auch die Schulen besuchte. Der Pfarrherr zu St. Martin (in der unteren Stadt), Leopold Pittner, gewann den gutmüthigen Knaben lieb, und da ihm dessen entschiedene Hinneigung zur Musik nicht entging, so unterwies er ihn selbst im Generalbaß, ja er wurde im eigentlichsten Sinne sein wahrer Mäcenas, und ließ für seinen jungen Zögling sogar eine kleine Orgel verfertigen, welche zur Stunde noch in dem, an der Donau oberhalb Nußdorf (unweit Wien) liegenden, sogenannten Kahlenbergerdörfchen sich befindet, und gewisser Maßen als Reliquie verwahrt wird. Für diesen seinen ersten Wohlthäter hegte Albrechtsberger Zeit seines Lebens die wärmste Dankbarkeit, welche er auch bey jeder Veranlassung seinen Kindern einzuflößen sich bemühte.

Schon als Knabe offenbarte sich dadurch seine große Lernbegierde, daß er sich sein kleines Clavichord täglich mit in's Bette nahm, und gewöhnlich so lange spielte, bis er einschlief, wo dann sein liebes Instrument beym Erwachen noch auf ihm ruhte.

Einst kam er zu seinem Musiklehrer (es war Ostersonntag) und bath um Unterricht; der Meister wollte ihm an diesem geheiligten Tage keine Lection geben; als aber der Knabe mit Bitten nicht nachließ, erhielt er endlich doch Erlaubniß, sich selbst zu üben. Voll Freude hierüber, spielte er so ungewöhnlich gut, daß sein horchender Lehrer ihm nicht nur großes Lob ertheilte, sondern dem jungen Schüler aus Vergnügen über sein Talent eine ganze Hand voll Siebenzehner schenkte. —

Zur Fortsetzung seiner Studien kam er später in das Gymnasium der Benedictiner-Abtey Melk, woselbst er, nachdem die Humaniora beendigt waren, zwölf Jahre hindurch die Organisten-

Stelle bekleidete. In diesem Stifte war es gebräuchlich, daß die Sängerknaben zur Faschingszeit kleine Opern aufführen mußten, und es fügte sich, daß Sr. Majestät, der Kaiser Joseph, einer solchen Vorstellung beywohnte; indem nun der kleine Georg, durch seine besonders schöne Discant-Stimme, die Aufmerksamkeit des Kaisers auf sich zog, ließ sich Höchstderselbe diesen Knaben vorstellen, belobte ihn, und schenkte ihm einen Ducaten. — Bey der Durchreise der durchlauchtigsten Braut dieses Monarchen, der Prinzessinn M. Josepha von Bayern, am 21. Jänner 1765, componirte Albrechtsberger ein Sinngedicht, welches, im Stifte abgesungen, mit allgemeinem Beyfalle aufgenommen wurde.

Durch das eifrigste Studium der Werke eines Caldara, Fux, Mann, Riepel, Pergolese, Graun, Händel, Benda, Hasse, der Bach's u. a., welche ihm der dortige Chor-Verweser, Robert Kimmerling, freundlich mittheilte, bildete er sich immer mehr zum gründlichen Theoretiker aus.

Als nach Verlauf mehrerer Jahre Se. Majestät der Kaiser Joseph abermahls durch Melk passirte, und an einem Sonntage dem Hochamte beywohnte, wozu Albrechtsberger die Orgel spielte, und wie gewöhnlich am Ende desselben präambulirte, so gefiel sein Spiel dem Kaiser so sehr, daß er ihn zu sprechen verlangte, und ihm auch den Antrag machte, wenn die Hof-Organistenstelle erledigt würde, er sich bey Ihm darum melden solle.

Noch als Knabe hatte er zweymahl das Unglück, durch Unvorsichtigkeit in die Donau zu fallen, wurde aber glücklicher Weise immer von Schifferleuten gerettet.

Später kam er gleichfalls als Organist nach Raab, darauf nach Mariataferl, einige Jahre hindurch als Musikmeister zu einem Cavalier nach Schlesien, und endlich als Regenschori nach Wien zu den P. P. Carmeliten, durch welche glückliche Ortsveränderung sein lang gehegter Wunsch, den Unterricht des geschätzten Hof-Organisten Mann zu genießen, realisirt wurde.

Gaßmann, die Brüder Haydn und Reuter lernten ihn kennen; und letzterer bezeigte ihm große Achtung, als er

seine Messe in G auf einer zu tief gestimmten Orgel a vista, und ganz fehlerfrey nach Gis-dur transponirte.

Im Jahre 1772 erhielt er endlich, dem Versprechen des Kaisers gemäß, selbst diesen Posten, und als 1792 der Dom-Capellmeister an der Kathedral-Kirche zu St. Stephan, Leopold Hoffmann, gestorben war, wurde Albrechtsberger zu seinem würdigsten Nachfolger ernannt. Hier begann sein eigentlicher Wirkungskreis; was er als Tonsetzer und Lehrer geleistet, ist das schönste, sich selbst gesetzte Monument; dankbar geliebt von seinen Zeitgenossen wird sein Andenken auch bey der Nachwelt unvergänglich fortleben. — Im Jahre 1798 erhielt er von der königl. schwedischen, musikalischen Academie das Diplom als Ehrenmitglied, und 1808 mußte auf ausdrücklichen Befehl Sr. Majestät des Kaisers bey der Krönung in Preßburg seine neue, zu dieser Feyerlichkeit componirte Messe producirt werden.

Kurze Zeit vor seinem Ableben componirte er ein Te Deum laudamus, welches er nach Abschluß des Wiener Friedens und Rückkehr unsers Kaisers in die Hauptstadt, aufzuführen bestimmte; doch der Tod vereitelte seine Wünsche, und er empfahl wenige Tage vor seinem Ende seiner Gattinn: diese Partitur wohl, und so lange zu verwahren, bis sich beym allerhöchsten Kaiserhause eine merkwürdige, feyerliche Begebenheit ereigne, dann solle sie dieses Te Deum, als sein letztes Werk, welches ihm Gott gestattet hatte, zu vollenden, Sr. Majestät dem Kaiser selbst zu Füßen legen, mit der Äußerung: „auch mit dem letzten Werke wünsche er Sr. Majestät als treuer Unterthan noch zu huldigen." — Konnte ein merkwürdigeres Ereigniß die, unter Österreichs mildem Scepter wohnenden Millionen Einwohner wonnevoller beglücken, als die feyerliche Vermählung Franzens mit Carolina Augusta? Dieß veranlaßte daher die Witwe, dem letzten Auftrag des Verblichenen nachzukommen, und sie ließ bey dieser Gelegenheit, wo alle Herzen freudig jubelten, dieß Vermächtniß durch eine ihrer Töchter Sr. Majestät überreichen, welches, in allergnädigster Rückerinnerung des großen Kirchen-Componisten, auch von Sr. Majestät dem Kaiser, mit herablassendem

gütigen Wohlwollen, und den huldvollsten Ausdrücken, gnädigst angenommen wurde, und in einigen Wochen darauf der Witwe, nicht allein die allerhöchste Zufriedenheit durch den allgemein geachteten Hof-Capellmeister, Herrn Joseph Eybler, zu erkennen gegeben, sondern ihr auch ein kaiserliches Gnadengeschenk zugestellt wurde.

Alle seine Werke tragen den Stämpel von einfacher Größe, und erhabener Würde; sie sind demüthig, fromm und religiös, wie er selbst es war. Der so genannte galante Styl konnte nie seine eigentliche Sphäre seyn, und er äußerte sich nicht selten darüber in seiner naiven Offenherzigkeit: „Ich habe gar kein Verdienst dabey, daß ich gute Fugen mache; denn mir fällt gar kein Gedanke ein, der sich nicht zum doppelten Contrapunct brauchen läßt.“

Er verheirathete sich am 31. August 1768 mit Rosalia Weiß, der Tochter des Bildhauers Bernhard Weiß in der Stadt Eggenburg im V. O. M. B. geboren den 30. August 1740, und getraut in Wien in der k. k. Hof-Capelle. Sie beschenkte ihn mit 15 Kindern, 9 Knaben und 6 Mädchen, wovon 8 Söhne und 4 Töchter bereits verstorben sind. Durch den ganzen ein und vierzigjährigen Zeitraum ihrer Ehe hing sie mit ausgezeichneter Treue, Liebe und Redlichkeit an ihrem Gatten, und war, und ist noch in jeder Hinsicht ein Muster der Frauen.

Im Leben war Albrechtsberger zwar gewöhnlich ernst, aber dabey immer liebenswürdig, freundlich und — wenn sich's eben fügte — mitunter sogar auch jovial; als Mensch, Gatte, und Vater der strenge Erfüller jeder Pflicht.

Seine letzten Lebensjahre trübten die leidigen Gefährten des geschwächten Alters; die Stunde seiner Auflösung nahte am 7. März 1809 — er verschied, wie er gelebt hatte, in kindlicher Ergebung, als wahrer Christ, um 3 Uhr Nachmittags, im 73. Jahre; seine irdische Hülle liegt auf demselben Friedhofe, wo sein inniger Freund und Kunstbruder Mozart, 18 Jahre vor ihm, Ruhe fand, und welchen Pilgerweg auch wenige Monathe darauf der große Joseph Haydn, beyder wärmster Schätzer, wandelte; sit illis terra levis! —

Zu

Joh. Georg Albrechtsberger's

zahlreichen Schülern,

worunter mehrere waren, an welchen er, um seine eigenen Worte zu gebrauchen: „wahre Freude erlebte,"

gehören vorzüglich:

Beethoven (Ludwig van), in Wien.
Decret (Peter Edler von), in Wien.
Doblhof (Freyherr von), in Wien.
Eybler (Joseph), k. k. erster Hof-Capellmeister in Wien.
Franz (Stephan), Mitglied der k. k. Hof-Capelle in Wien.
Fuss (Johann), Tonsetzer. (Gestorben den 9. März 1819 in Pesth.)
Gänsbacher (Johann), Dom-Capellmeister der Metropolitan-Kirche zu St. Stephan in Wien.
Hummel (Joh. Nep.), grossherzogl. Sachsen-Weimar'scher Hof-Capellmeister in Weimar.
Krufft (Nic. Baron von). (Gestorben am 16. April 1818 in Wien.)
Leidesdorf (M. J.), Tonsetzer und Clavierlehrer in Wien.
Preindl (Joseph), weil. Dom-Capellmeister in der Metropolitan-Kirche zu St. Stephan (Albrechtsberger's Nachfolger im Amte), zugleich Capellmeister in der Patronats-Pfarrkirche zu St. Peter, wie auch Ehrenbürger in Wien. (Gestorben den 26. October 1823 in Wien.)
Rieder (Ambros), Chor-Regent und Schullehrer zu Berchtoldsdorf unweit Wien.
Seyfried (Ignaz Ritter von), Capellmeister und Opern-Director am Theater (an der Wien) in Wien.
Schneider (Fr.), weiland Organist im Stifte Melk.
Triebensee (Joseph), Capellmeister bey dem ständischen Theater in Prag.
Umlauf (Michael), k. k. Hoftheater-Capellmeister in Wien.
Weigl (Joseph), k. k. Hoftheater-Capellmeister und Opern-Director in Wien.

Verzeichniss der Werke

von

Joh. G. Albrechtsberger,

wovon die Partituren in dem Musik - Archive
Sr. Durchlaucht des Fürsten

Nicolaus von Eszterhazy - Galantha etc. etc.

sich befinden.

Messen.

Nro.	1.	Missa	(in C)	Nativitatis Beatae Mariae Virginis.
«	2.	—	(in D)	Nativitatis Domini nostri Jesu Christi.
«	3.	—	(in Es)	Septem Dolorum Beatae Mariae Virginis.
«	4.	—	(in C)	Sancti Francisci Seraphici.
«	5.	—	(in C)	Resurrectionis Domini nostri Jesu Christi.
«	6.	—	(in C)	Sancti Leopoldi.
«	7.	—	(in D)	Sancti Vincentii Fererii.
«	8.	—	(in C)	Purificationis Beatae Mariae Virginis.
«	9.	—	(in G)	a 4 Voc. et Org. Praesent. Beatae Mar. Virg.
«	10.	—	(in F)	Visitationis Beatae Mariae Virginis.
«	11.	—	(in C)	Annuntiationis Beatae Mariae Virginis.
«	12.	—	(in D)	Dei Patris.
«	13.	—	(in A)	Desponsationis Beatae Mariae Virginis.
«	14.	—	(in B)	Sanctae Magdalenae.
«	15.	—	(in C)	Sancti Liborii.
«	16.	—	(in G)	Sancti Georgii.
«	17.	—	(in F)	4 Voc. (alla Capella) pro Hebdomade Sancta.
«	18.	—	(in Es)	4 Voc. (alla Capella) Sancti Josephi.
«	19.	—	(in C)	4 Voc. (alla Capella) — —
«	20.	—	(in F)	4 Voc. (alla Capella) — —
«	21.	—	(in D)	4 Voc. (alla Capella) — —
«	22.	—	(in A)	4 Voc. (alla Capella) — —
«	23.	—	(in C)	Beatae Mariae Virginis.
«	24.	—	(in D)	Nominationis Mariae.
«	25.	—	(in B)	Sancti Spiritus.
«	26.	—	(in E)	Offertorium (in F), Hymnus (in G), Miserere (in H).

Gradualien.

Nro. 1. Graduale (in C) de Paschato.
« 2. —— (in C) de Deo.
« 3. —— (in C) de Angelo.
« 4. —— (in Es) de Angelo.
« 5. —— (in Es) de Confessore.
« 6. —— (in D) pro Dominica.
« 7. —— (in D) de Confessore.
« 8. —— (in F) de St. Joanne.
« 9. —— (in D) de Beata Virgine.
« 10. —— (in D) de Sancta Trinitate.
« 11. —— (in F) de Tempore.
« 12. —— (in A) de Dominica.
« 13. —— (in G-m.) de Dominica.
« 14. —— (in A-m.) de Sancto Paulo.
« 15. —— (in C) pro festo Dedicationis Ecclesiae.
« 16. —— (in B) pro Dominica.
« 17. —— (in D) pro festo SS. Omnium.
« 18. —— (in C) de Confessore.
« 19. —— (in F) de festo Purificationis Beatae Mar. Virg.
« 20. —— (in C) de Sancta Maria Magdalena.
« 21. —— (in A) de Dominica.
« 22. —— (in D) de Venerabili.
« 23. —— (in C) de Apostolis.
« 24. —— (in C) de Martyre.
« 25. —— (in D) de Sancto, vel Sanctis.
« 26. —— (in G) de Dominica.
« 27. —— (in F) de Dominica Palmarum.
« 28. —— (in C) de Dominica Palmarum.
« 29. —— (in C) de Nativitate.
« 30. —— (in F) de Sancto Michaele.
« 31. —— (in C) de Dominica.
« 32. —— (in B) de Dominica.
« 33. —— (in C) de Dominica.
« 34. —— (in F) de Dominica.
« 35. —— (in A-m.) de Sanctissima Trinitate.
« 36. —— (in A-m.) de Dominica.
« 37. —— (in F) de Beata Maria Virgine.
« 38. —— (in C) de Beata Maria Virgine.
« 39. —— (in F) de Dominica.

Nro. 40.	Graduale	(in G) pro festo Pentecostibus.
« 41.	——	(in B) de Sancto Joanni Evangelista.
« 42.	——	(in F) pro festo Purificationis Beat. Mar. Virg.
« 43.	——	(in C) de Sancto Josepho.

Offertorien.

Nro. 1.	Offertorium	(in C) de Dominica.
« 2.	——	(in A) de Dominica.
« 3.	——	(in C) de Sancto Stephano.
« 4.	——	(in B) de Beata Maria Virgine.
« 5.	——	(in Fis-m.) de Dominica.
« 6.	——	(in C) de Sanctissima Trinitate.
« 7.	——	(in A) de Beata Maria Virgine.
« 8.	——	(in C) de Beata Maria Virgine.
« 9.	——	(in D) de quovis Sancto.
« 10.	——	(in G) de quovis Sancto.
« 11.	——	(in D) de Nativitate Domini.
« 12.	——	(in G) Ave Maria.
« 13.	——	(in G) de Sancta Maria Magdalena.
« 14.	——	(in F) de Sancto Josepho.
« 15.	——	(in A) de Sancto Josepho.
« 16.	——	(in B) de septem doloribus Beatae M. Virg.
« 17.	——	(in B) de Sanctissima Trinitate.
« 18.	——	(in F) de Dominica.
« 19.	——	(in G-m.) de Dominica.
« 20.	——	(in F) de Beata Maria Virgine.
« 21.	——	(in D) pro festo Dedicationis Ecclesiae.
« 22.	——	(in D) de Sancto Josepho.
« 23.	——	(in C) de Dominica.
« 24.	——	(in E) de Dominica.
« 25.	——	(in C-m.) de Dominica.
« 26.	——	(in H) de Tempore.
« 27.	——	(in G) de Dominica.
« 28.	——	(in F) de Confessore.
« 29.	——	(in G) de Martyre.
« 30.	——	(in F) de Sancto Laurentio.
« 31.	——	(in D-m.) de Tempore.
« 32.	——	(in G) de Deo.
« 33.	——	(in C) pro Dominica Palmarum.
« 34.	——	(in C) de Sancto Bartholomaeo.

Vespern.

Nro. 1. Vesper (in C) de Confessore.
« 2. —— (in A) de Confessore.
« 3. —— (in Es) de Apostolis.
« 4. —— (in C) de Beata Maria Virgine.
« 5. —— (in D) de Beata Maria Virgine.

Litaneyen.

Nro. 1. Litaney (in D) de Sanctissimo Nomine Jesu.
« 2. —— (in C) de Sanctissimo Nomine Jesu.
« 3. —— (in C) Lauretanea.
« 4. —— (in B) Lauretanea.

Psalmen.

Nro. 1. Psalm (in D) Magnificat.
« 2. — (in D) Magnificat.
« 3. — (in C) Dixit Dominus.
« 4. — (in A) de Confessore.

Te Deum laudamus.

Nro. 1. Te Deum (in C).
« 2. —— (in D).
Nro. 3. Te Deum (in C) für Ihre Maj. die Kaiserinn Theresia.
Nro. 4. Te Deum (in B).

Veni Sancte Spiritus.

Nro. 1. Veni Sancte (in C).
Nro. 2. Veni Sancte (in D).

Motetten.

Nro. 1. Motette (in A).
« 2. —— (in C-m.).
« 3. —— (in C).
Nro. 4. Motette (in F-m.).
« 5. —— (in E).
« 6. —— (in G-m.).

Salve Regina.

Nro. 1. Salve regina (in F).	Nro. 4. Salve regina (in F).
« 2. — — (in D).	« 5. — — (in G).
« 3. — — (in C-m.)	

Ave Regina.

Nro. 1. Ave Regina (in C).	Nro. 4. Ave Regina (in G).
« 2. — — (in F).	« 5. — — (in A).
« 3. — — (in C).	« 6. — — (in H).

Regina coeli.

Nro. 1. Regina coeli (in B).	Nro. 4. Regina coeli (in D).
« 2. — — (in F).	« 5. — — (in B).
« 3. — — (in A).	

Alma redemptoris.

Nro. 1. Alma redempt. (in G).	Nro. 4. Alma redempt. (in F).
« 2. — — (in D).	« 5. — — (in C).
« 3. — — (in B).	

Tantum ergo.

Nro. 1. Tantum ergo (in C).	Nro. 2. Tantum ergo (in C).

Hymnen.

Nro. 1. Hymne (in D-m.) in Ascensionem Domini.	Nro. 8. Hymne (in A).
Nro. 2. Hymne (in E).	« 9. — (in G-m.).
« 3. — (in A).	« 10. — (in C).
« 4. — (in C-m.).	« 11. — (in G).
« 5. — (in F).	« 12. — (in C-m.).
« 6. — (in B).	« 13. — (in D-m.).
« 7. — (in F).	« 14. — (in C).

Nro. 15. Hymne (in A) de Sancto Michaele.
« 16. —— (in C) de Sancta Maria Magdalena.
Nro. 17. Hymne (in G) de Martyribus.
« 18. —— (in G) pro festo Paschalis.

Alleluja.

Nro. 1. Alleluja (in C).

Verschiedene Kirchenmusik.

Nro. 1. Chorus de Sancta Theresia (in C).
« 2. De profundis — —— (in D-m.).
« 3. Memento — —— (in G).
« 4. Introitus — —— (in F).
« 5. —— — —— (in D-m.).
« 6. —— — —— (in F).
« 7. Circuitus (in C).
« 8. —— (in D) de Beata Maria Virgine.
« 9. Tenebrae (in C-m.).
« 10. Responsorium (in F).

Oratorien.

Nro. 1. Die Pilgrime auf Golgatha.
« 2. Kreuz-Erfindung.
« 3. Geburt Christi.
Nro. 4. Applausus Musicus.
« 5. De Nativitate Jesu.
« 6. De Passione Domini.

Gesänge.

Nro. 1. Aria (in B) de Sancto Nepomuceno.
« 2. — (in Es) de Sancto Nepomuceno.
« 3. — (in G) de Beata Maria Virgine.
« 4. — (in F) de Beata Maria Virgine.
« 5. — (in D-m.) de Passione Domini.
« 6. — (in F-m.) de Passione Domini.
« 7. — (in G) de Sancto Joanni Nepomuceno.

Nro. 8. Duetto (in B) de Sancto Joanni Nepomuceno.
« 9. Coro (in Es) de Sancto Joanni Nepomuceno.
Eine Operetta (in deutscher Sprache).

Violin - Quartetten.

Nro. 1. 6 Quart. m. Fug. Op. 1.
« 2. 6 —— « — « 2.
« 3. 6 —— « — « 5.
« 4. 6 —— « — « 7.
« 5. 6 —— « — « 10.
« 6. 1 Quart. (Christus ist erstanden) . « 11.
« 7. 6 Sonaten. . . « 14.
« 8. 6 Quartetten. . « 16.
« 9. 6 Sonaten. . . « 18.

Nro. 10. 3 Sonaten mit Doppel-Quartett. . Op. 17.
« 11. 6 Sonaten. . . « 20.
« 12. 6 —— . . « 21.
« 13. 6 —— . . « 23.
« 14. 6 —— . . « 24.
« 15. 3 —— 1. Lief. « 26.
« 16. 3 —— 2. — « 24.
« 17. 3 Quartetten. . « 19.

Violin - Quintetten.

Nro. 1. 6 Quint. f. 2 Viol., 2 Violen u. Vcll. Op. 3.
« 2. 6 Quint. . . « 6.
« 3. 1 —— . . « 9.
« 4. 6 —— . . « 12.
« 5. 6 —— . . « 15.

Nro. 6. 6 Quint. f. 2 Viol., 2 Violen u. Vcll. Op. 22.
« 7. 3 —— . . « 25.
« 8. 3 —— . . « 27.
« 9. 1 —— . . « 8.

Violin - Sextetten.

Nro. 1. 6 Sextetten für 2 Vl., 2 Viola, Vcll. u. Bass. Op. 13.
« 2. 1 Sextett . . . . « 28.

Verschiedene Tonstücke.

Serenade (fünfstimmig) mit obligater Hoboe.
Quintett mit concertirender Flöte.
Notturno (vierstimmig) mit obligater Flöte.
—— —— mit obligater Hoboe.
6 Divertimenti a quattro.

1 Divertimenti a quattro.

1 —— « ——

Concertino a quattro.

28 Divertimenti für 2 Violinen und Violoncell.

Concerte für verschiedene Instrumente.

Nro. 1. Concert für die Harfe.
« 2. —— für die Orgel.
« 3. —— für die Posaune.
« 4. —— für das Pianof.
Nro. 5. Concert für die Mandora (7 Stücke).
« 6. Concertini für die Harfe (4 Stücke).

Sinfonien.

Nro. 1. Sinfonie (in F).
« 2. —— (in D).
« 3. —— (in D).
Nro. 4. Sinfonie (in C).
Un Coro a tutt' istromenti.

Siebenzehn, hier nicht angeführte Messen, aus der Feder des unermüdet thätigen Tonsetzers, wurden theils von Sr. Maj. dem Kaiser abverlangt, theils sind sie, nach dem letzten Willen des Verewigten ein ausschliessliches Eigenthum des Kirchen-Chors, dem er noch die letzten Stunden seines Künstlerlebens weihte.

Verzeichniss der Werke

von

Johann Georg Albrechtsberger,

welche im Drucke erschienen sind.

(Mit Angabe der Verleger und der Preise.)

		in C. M. fl.	kr.	Verlag von
Op. 1.	Fugen für das Pianoforte. . . .	4	—	Hummel.
		1	45	Cappi.
« 2.	Quatuors en fugues (in D, A, B, F, C, Es) p. 2 Viol., Alt. et Vclle. . .	5	—	Hummel.
« 3.	Préludes et une fugue p. l'Org. . . .	3	—	———
« 4.	Fuga (in C) per l'Organo. . . .	—	30	Cappi.
		—	15	Spehr.
« 5.	Fuga: Do, re, mi, per l'Organo. .	—	30	Cappi.
« 6.	Fughe e Preludj per l'Organo. . .	1	—	———
« 7.	Fugues pour l'Orgue.	1	30	Mollo.
« 8.	Fugues pour l'Orgue.	—	50	Artaria.
« 9.	Fugues pour l'Orgue.	1	20	———
« 10.	Fugen für die Orgel.	1	—	Steiner.
« 11.	Fugen für die Orgel.	1	—	Cappi.
« 12.	Präludien für die Orgel, 1. 2. 3. Lief.	2	15	Steiner.
« 13.	Sextuors (in Es, G-m., D-m.) p. 2 Vl., 2 Alt., Vclle. et B. Liv. 1. . . .	2	30	Riedl.
« 14.	Sextuors (in D, F, C) p. 2 Vl., 2 Alt., Vclle. et B. Liv. 2.	2	30	———
« 15.	Fuga (in C) p. Pianof. a 4 m. . .	—	30	Artaria.
« 16.	Fugues pour l'Orgue.	1	30	Träg.
« 17.	Fugen für die Orgel.	1	—	Steiner.
« 18.	Fugues pour l'Orgue.	1	—	Cappi.
« 19.	Quatuors (in G, B, Es, F, C, D-m.) per 2 Violino, Alto et Basso. . .	2	30	Artaria.
« 20.	Fugues pour le Pianoforte. . . .	1	—	———
« 21.	Quatuors (in A, D-m., G, C-m., F, B) p. 2 Vl., Alte et Basse.	2	30	Riedl.

	in C. M. fl. kr.	Verlag von
Prélude et Fug. p. le Pianof. à 4 m.	— 45	Steiner.
Präludien mit 3 od. 4 Regist. zu spielen.	— 54	Peters.
	1 30	Weigl.
Versetten für das Pianoforte.	— 45	Cappi.
Duos instr. p. Vl. et Vclle. Liv. 1. 2.	2 —	Peters.
Quintett (in C) p. 3 Vl., Alt et Vclle.	— 45	Riedl.
Sonates à 2 Choeurs (in D, G, C) p. 4 Viol., 2 Alt. et 2 Vclles.	2 —	———
Generalbass-Schule.	1 —	Peters.
	1 12	Artaria.
	1 30	Cappi.
Méthode de l'accomp., trad. de l'Allemand. 8.	3 —	Choron.
Ausweichungen von C-dur u. C-m. in die übrigen Tonarten.	— 15	Peters.
	— 15	Cappi.
	— 15	Steiner.
	— 12	Simrok.
Inganni (Trugschlüsse). 2. L. d. Ausw.	— 45	Peters.
	— 36	Cappi.
Unterricht üb. den Gebrauch der vermind. u. überm. Intervalle, 3. Lief. d. Ausw.	— 45	Peters.
	— 30	Cappi.
Kurze Regeln des reinsten Satzes.	— 30	Steiner.
Anweisung zur Composition.	4 30	Breitkopf.
Méthode élément. de Compo. trad. de l'Allem.	5 —	Choron.
Clavier-Schule.	1 —	Artaria.

Bey Anton Strauß in Wien,
(Comptoir des österreichischen Beobachters, Dorotheergasse Nr. 1108.)
ist neu erschienen,
und in allen Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes
zu haben:

Der
WIENER CLAVIER-LEHRER;
oder:
theoretisch-praktische
Anweisung das Pianoforte
nach einer
neuen erleichterten Methode
in kurzer Zeit richtig, gewandt und schön spielen zu lernen.

Verfaßt und heraus gegeben
von
Joseph Czerny.
51stes Werk.
Mit einer sehr schönen Titel-Vignette, Abbildung der Claviatur,
und 20 Übungsstücken.

In einem schönen Umschlage geheftet.

Preis 2 fl. Conv. M.

Daß die eben so brillante als großartige Behandlungsweise des Pianoforte durch die praktischen Leistungen der ausgezeichnetsten Virtuosen in unsern Tagen sich so erweitert, so hoch gestiegen, ja beynahe den Culminationspunct erreicht hat, auf welcher Stufe selbst die vorzüglichsten Schulen dieses Instruments unzureichend geworden, ist eine unumstößliche Thatsache, die Niemand bestreiten wird, der mit dem Geist der Zeit vertraut, mit der Ausbildung der Kunst fortgeschritten ist.

Es kann daher nur höchst wünschenswerth, erfreulich, und wahrhaft fruchtbringend seyn, wenn ein Mann, der das Vertrauen des Publicums besitzt und verdient, die Resultate vieljähriger Erfahrungen und Bemühungen zu einem Ganzen vereinigt, und dieses durch Publicität gemeinnützig macht.

Herr Joseph Czerny, als Tonsetzer und Lehrer gleich hochgeschätzt, der unter seinen zahlreichen Zöglingen, die in der musikalischen Welt gefeyerten Nahmen eines Fräuleins Blahetka, Salamon, Schalbacher u. a. m. zählt, hat durch diese Herausgabe dieser theoretisch-praktischen Clavier-Schule ganz unbezweifelt seine anerkannten, allgemein gewürdigten Verdienste auf das

Entschiedenste bethätigt. Alles, was den gesteigerten, zum Bedürfniß gewordenen Anforderungen entspricht, dem Schüler zur Erreichung der Meisterschaft unerläßlich, dem Lehrer ein sicher an's Ziel leitender Wegweiser ist, findet sich hier gesammelt, geordnet, und erläutert nach jener erprobten Methode, welche durch die schöne Entwicklung so manchen schlummernden Talentes bereits die herrlichsten Beweise ihrer wirkungsreichen Zweckmäßigkeit geliefert hat.

Die größtmöglichste Vollständigkeit, die bündigste Kürze, jedes Entbehrliche und Überflüssige beseitigend, anschauliche Klarheit, alle Zweifel lösend, sind einleuchtende Vorzüge eines Werkes, welches, wie einzig nur das wahre Gute sich, auch ohne die oft so triegerische Lobposaune, durch den selbsteigenen, innern Werth empfiehlt. Folgende Inhaltsanzeige möge dieß vorläufig andeuten.

Inhalt.

Theoretische Abtheilung.

Erster Abschnitt. Von dem Noten-Systeme. — Von den Schlüsseln. — Von der Kenntniß der Noten. — Von den Versetzungszeichen. — Erklärung der Claviatur. Zweyter Abschnitt. Von den verschiedenen Arten der Noten und Pausen. — Vom Werthe des Punctes nach einer Note oder Pause. — Von den Triolen und Sextolen. — Von der Abbreviation (Abkürzung). — Von den Tactarten. Dritter Abschnitt. Erklärung der in der Musik gebräuchlichen Kunstwörter nach alphabetischer Ordnung. — Abkürzungen einiger italienischer Kunstwörter. — Von den Intervallen, Tonarten und Tonleitern. — Grundregeln einer systematischen Fingersetzung. Vierter Abschnitt. Von der Haltung des Körpers, der Arme und der Hände. — Von den Verzierungen. — Vom Gebrauch der Mutationen.

Praktische Abtheilung.

Übungen in dem Raum von fünf Tönen. — Übungen in den Dur- und Moll-Tonleitern nebst Cadenzen. — Übungen in gebrochenen Accorden. — Übungen in Doppelgriffen. — Übungen in den Octaven. — 20 Übungs- und Unterhaltungs-Stücke.

Druck, Papier, und alles übrige Äußere zeichnet sich ganz vorzüglich aus; das Werk ist in einem sehr geschmackvollen Umschlag gebunden, mit einer äußerst niedlichen Titel-Vignette geschmückt, so wie mit einem Verzeichniß der sämmtlichen Original-Werke des Verfassers, nebst Angade der Verleger und Preise, versehen.

Bey Anton Strauß in Wien,
(Comptoir des österreichischen Beobachters, Dorotheergasse Nr. 1108),
sind neu erschienen, und in
allen Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes zu haben:

J. G. Albrechtsberger's
sämmtliche Schriften
über
Generalbaß, Harmonielehre und Tonsetzkunst;
zum Selbstunterrichte.

Systematisch geordnet,
mit zahlreichen, aus dessen mündlichen Mittheilungen geschöpften Erläuterungs-Beyspielen, und einer kurzen Anleitung zum Partitur-Spiel, nebst Beschreibung aller jetzt gebräuchlichen Instrumente, vermehrt und herausgegeben
von
seinem Schüler
Ignaz Ritter von Seyfried.
Drey Bände in gr. 8. (mit 952 Notenbeyspielen),
wovon der erste Band mit dem Porträte des Verfassers, nach dem Original-Gemählde von Seb. Langer in Kupfer gestochen, geschmückt ist.

Preis 5 fl. C. M., oder: 3 Thlr. 8 ggr.

Ueber den ausgezeichneten und bleibenden, ja classischen Werth der theoretischen und praktischen Werke des hochverdienten Albrechtsberger herrscht in der ganzen musikalischen Welt nur eine Stimme, und wenn ja bis zu diesem Augenblicke noch ein Wunsch unerfüllt blieb, so war es jener, die sämmtlichen Unterrichts-Schriften zu einem Ganzen vereinigt, systematisch geordnet, in einer correcten, gefälligen und möglichst wohlfeilen Auflage zu besitzen.

Einem solchen, auf ein wahres Bedürfniß gegründeten Verlangen schmeicheln sich der Herausgeber und Verleger durch gegenwärtige erste und einzige Ausgabe vollkommen zu entsprechen. Die eben angedeuteten inneren und äußeren Bedingungen auf das zweckmäßigste befriedigend, enthält sie alles, was der gelehrte Meister während seiner vieljährigen preiswürdigen Wirksamkeit der musikalischen Welt übergeben, nebst einer beträchtlichen Zugabe von erklärenden Beyspielen, größten Theils nach dessen mündlichen Mittheilungen, so wie ein vollständiges Verzeichniß aller gedruckten und hinterlassenen ungedruckten Werke Albrechtsberger's.

Das Ganze ist zum Selbstunterricht höchst deutlich, klar und anziehend eingerichtet, dergestalt, daß sich ohne dünkelhafte Überschätzung, vielmehr mit gegründeter Zuversicht annehmen läßt, dieses in seiner Art einzige Lehrbuch sey vollkommen hinreichend, jeden Zögling bald, gründlich und auf eine leichte Art in die Geheimnisse der wahren Kunst einzuweihen. Unmöglich wird man diese Behauptung übertrieben finden, wenn man erwägt, welche ausgezeichnete Nahmen der unübertroffene Lehrmeister unter seine Schüler zählte, und in welcher Hinsicht wir nur die Herren: Ludwig van Beethoven, Jos. Eybler, J. Gänsbacher, Joh. Nep. Hummel, Jos. Preindl, Mich. Umlauf und Jos. Weigl ꝛc. anführen.

Diese einzige vollständige Ausgabe ist ein unentbehrliches Handbuch, ja ein wahres Gesetzbuch für Alle, welche die Theorie der Tonkunst erschöpfend und fruchtbringend sich eigen machen wollen.

Inhalt.

Erster Band, mit 556 Notenbeyspielen.

(Generalbaß und Harmonielehre.)

Einleitung. — Von den Intervallen. — Vom reinen und übermäßigen Einklang. — Von wohl- und übellautenden Intervallen. — Von den Arten der Dreyklänge. — Von den dissonirenden Accorden überhaupt. — Von den Septimen-, Nonen-, Undecimen- und Terzdecimen-Accorden. — Von der Fortschreitung der Consonanzen. — Vom Gebrauche der Dissonanzen. — Von den Ausfüllungs-Intervallen zu den Secunden, Terzen, Quarten, Quinten, Serten, Septimen, Octaven und Nonen. — Bezifferungs-Beyspiele: mit einer und mit zwey Zahlen. — Große, harte Dreyklänge in der Octav-, Terz- und Quint-Lage. — Kleine, weiche Dreyklänge in der Octav-, Terz- und Quint-Lage. — Uebung in vermischten Dreyklängen. — Von den Verdoppelungen. — Von den verbothenen Sprüngen. — Uebung mit verdoppelten Terzen und Serten. — Scala-Begleitung. — Von den sechs gefährlichen Gängen. — Uebungen in Septimen und in den davon abstammenden Accorden. — Von der Bezifferung und den Haupt-Eigenschaften derselben. — Von der Bezifferung bey den Wechselnoten, Dreyklängen, Secunden und übrigen Accorden. — Allgemeine Regeln zur Begleitung. — Von den aufgehaltenen Dissonanzen. — Von dem Sitz der Intervalle. — Beyspiele über alle Accorde. — Vom reinsten Satze. — Von der Anwendung der dissonirenden Intervalle. — Vom Sitze der vermischten Terz, Quarte, Quinte, Serte, Septime und Octave. — Vom Sitz des übermäßigen Einklanges. — Vom Sitz der übermäßigen Secunde, Terz, Quarte, Quinte und Serte. — Von den verschiedenen Modulationen. — Von den Cadenzen. — Von den Trugschlüssen. — Beyspiele über eine Reihenfolge von Trugschlüssen. — Vom getheilten Accompagnement.

Zweyter Band, mit 260 ausführlichen Notenbeyspielen.

(Anweisung zur Tonsetzkunst.)

§. 1. Von den Intervallen überhaupt. — 2. Von den Consonanzen und Dissonanzen, das ist, wohllautenden und übellautenden Intervallen. — 3. Von den Bewegungen. — 4. Von den musikalischen Geschlechtern und Tonarten. — 5. Von der alten und neuen Tonleiter (Scala) der Grundstimme. — 6. Vom strengen und freyen Satze überhaupt. — 7. Erste Gattung des zweystimmigen strengen Satzes, welche heißt Note gegen Note (Nota contra Notam). — 8. Fortsetzung des Vorigen. — 9. Von der zweyten Gattung des zweystimmigen strengen Satzes, welcher aus zwey oder drey Noten über oder unter einer besteht. — 10. Von der dritten Gattung des zweystimmigen strengen Satzes, welcher vier, sechs oder acht Noten über einer zuläßt. — 11. Von der vierten Gattung des zweystimmigen strengen Satzes. — 12. Von der fünften Gattung des zweystimmigen strengen Satzes. — 13. Von der ersten Gattung des dreystimmigen strengen Satzes. — 14. Von der zweyten Gattung des dreystimmigen strengen Satzes. — 15. Von der dritten Gattung des dreystimmigen strengen Satzes. — 16. Von der vierten Gattung des dreystimmigen strengen Satzes. — 17. Von der fünften Gattung des dreystimmigen strengen Satzes. — 18. Von der ersten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes. — 19. Von der zweyten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes. — 20. Von der dritten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes. — 21. Von der vierten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes. — 22. Von der fünften Gattung des vierstimmigen strengen Satzes. — 23. Von der Nachahmung. — 24. Von der Fuge. — 25. Regeln zu den drey- und mehrstimmigen Fugen. — 26. Von der Umkehrung. —

Dritter Band, mit 136 ausgeführten Notenbeyspielen.

(Fortsetzung der Anweisung zur Tonsetzkunst.)

§. 27. Von der Fuge mit einem Choral. — 28. Vom doppelten Contrapuncte in der Octave oder Quint-Decime. — 29. Vom doppelten Contrapuncte der Decime oder Terz. — 30. Vom doppelten Contrapuncte der Duodecime oder Quinte. — 31. Von den Doppelfugen. — 32. Regeln des fünfstimmigen Satzes. — 33. Beyspiele mit Chorälen, in strenger Schreibart. — 34. Vom Canon.

Anhang.

Vom Kirchen-, Kammer- und Theaterstyl. — Beschreibung aller jetzt gebräuchlichen Instrumente. — Kurze Anleitung zum Partitur-Spiel. — Biographische Notizen über Joh. G. Albrechtsberger. — Nahmen dessen ausgezeichneter Schüler. — Vollständiges Verzeichniß seiner sämmtlichen hinterlassenen und gedruckten Werke, letztere mit Angabe der Verleger und Preise.

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Albrechtsberger, Johann Georg,

J. G. Albrechtsberger's Sämmtliche Schriften über Generalbaß, Harmonie-Lehre und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte

Bd.: 3. (ca. 1830). - 224 S.

Wien 1830

Mus.th. 90-1/3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598133-3